# Das junge Deutschland

Erster Jahrgang Nr. 7.

Vierter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

## Hofmannsthals Komödien

Von Rudolf Pannwitz

I.

Hofmannsthal ist in dem Grade schwer in dem er leicht ist und das ist ein hoher Grad. Unsre deutsche Moderne hat gesehnt und gerungen Flügel und Vogelart zu gewinnen, aber sie fliegt doch mit dem Motor auch durch die Luft. Hofmannsthal ist die Ausnahme, schon als Österreicher, fast mehr als Einsamer. Gerade durch sein Bekanntsein ist er unbekannt und wie er mit Person und Werk in weiten Kreisen steht, vergißt sich, daß er — nach seiner Art — dem luftleeren Raume die Luft, die da ist, vorziehn muß, ihr doch aber mit jeder Lebensregung unzweifelhaften Widerstand leistet. So haben seine Jugendwerke berauscht — die Gedichte und kleinen Dramen —, seine Übergangswerke als Probleme beschäftigt — die griechischen Dramen —, und sind seine spätern Werke, auch wenn sie Erfolg hatten, unverstanden geblieben — die Komödien —. Diese aber sind sein Reichstes und Reifstes und eine beginnende Erfüllung seiner jugendlichen Verheißung.

Hofmannsthals Eigenart ist das Halkyonische. Er steht damit einzig unter uns. Nietzsche hätte ihn zum Liebling gewählt wie den Lyriker Heine. Er ist kompliziert ohne Konflikt zu sein und das Tragische wird ihm zum Melancholischen oder Hymnischen, zuletzt der Vereinigung von beidem: dem Komischen. Er ist überall spiegelnde Fläche und saugendes Verlangen mit einer solchen Überfülle von Lebens-Trieben und -Kräften, daß sie einander paralysieren und ein Zustand der Ohnmacht die Folge ist, der verwechselbar wird mit moderner Morbidität. Tatsächlich haben seine organisierenden Energien seine komplexe Vitalität noch nicht entfernt bewältigen können und schwebt diese darum zwischen Schwäche und Auflösung und Stärke und Aufbau, doch immer den Schwerpunkt ins Bildende. Eine schlummernde Bewußtheit bei vollkommner Geistigkeit — hier wie überall kein Mangel, sondern nur Unentfaltetheit — hat ihn in einem Maße auf Instinkt und Inspiration gestellt, das wohl einer brutal, nicht einer elastisch starken Psyche Erkenntnis und Willen hätte ersetzen können. Dennoch haben sie ihn wunderbar sicher geleitet. — Hofmannsthals Auszeichnung ist seine unmittelbare Vereinigung von Natur und Kultur. Es gibt Arme, die durch Sparen sich reich machen, Reiche die durch Geiz oder Verschwendung sich verarmen, und kaum einer ist heut ohne solche Verkehrung: er ist reich und schenkt aus und bleibt reich und seine Armut ist, daß ihm alle Fülle zu leicht aus den Händen rinnt. Er ist geborener Dichter und dichtet ohne Zweck und Ziel. Er hat einen vornehmen Geschmack, einen Sinn für die Nuance, ein spielendes Taktgefühl, eine schlichte Sachlichkeit, eine Abneigung gegen alles Pathetische, Posierende, Direkte, eine allerinnigste Menschlichkeit und grenzenlose Güte und Liebe zum Leben. Mit diesem unerworbenen Schatze von Natur und Kultur ist er

Österreicher, voll alter italienischer französischer slawischer Bindungen und Lösungen des allein so spröden deutschen Wesens.

In diesem seinem Schatze hängt auch sein Schicksal: sein Verhältnis zum Sozialen. Dieser Mensch und dieses Werk ist eine Schwebung zwischen einer Gesellschaft, die nicht mehr da ist und einer Gesellschaft, die noch nicht da ist. Er bedarf durchaus der Gesellschaft wie er in einer Mitte zwischen Genießendem und Schaffendem steht. Das ist seine Urnatur, so ist er als Element. Seine Jugenddramen lieben und leiden es unbewußt, seine Komödien suchen und formen es willentlich. — In jenen hängt alles in einer ersehnten geistig-sinnlichen Gesellschaft und ist selber nur halb da. Es sind Gebilde, die einer Atmosphäre bedürfen und, da diese fehlt, ins Unendliche verfliegen. Lebens Gefühle und Bilder, Fülle der wirklichen Gestalten fließend; sehr weite und große Geberden schemenhaft tauchend und schwindend; Überschuß der dichterischen Mitgefühle; Schönheit, Rausch, Öde und Irren einer einzig vollen und reinen Jugend; Ewiges Alterloses, Unauslebbares; Ohnmacht der Seele, die das Leben nur streifen nicht halten kann; halb träumerisch, halb leichtsinnig, halb gehetzt und immer hinreißend; äußres Leben und innre Reflektion immerfort sich berührend und entweichend, kein Ganzes werdend da zu flüchtig; die Gestalten wohl intensiv aber nicht individuell, Typen des Ewigen aber zu subjektiv, Träger eigner Lyrismen, nicht selber wandelnd; viele Verwandtschaften auf dem labyrinthischen Grunde mit der Antike, mit Poussin, mit Goethe, mit Byron, Shelley, Hölderlin — — und so, wie sehr auch noch modern belastet, in der Folge das unmittelbarste und wirklichste Berühren der griechischen tragischen Seelenlage — einer tiefsten Verstörung durch unlebbare Überfülle des Lebens, die bis zur Dämonie des Zerstörens sich selber aufreizt — in wachsendem Grade in „Elektra“ und „Ödipus und die Sphinx“, jenes ein zwiespältiges doch großes, dieses ein labyrinthisches und noch größeres Werk. Hierzu wesentlich gehörend die Prosa: „Augenblicke in Griechenland“. Danach — zugleich mit vieler auseinander liegender Produktion und Auswirkung, deren Einheit erst die Vollendung einer künftigen Stufe hervorbringen kann — drei Komödien und eine ganze Reihe Komödien-Pläne und -Fragmente, voll faßlich in unserer Zeit allein nach einem vorhergehenden Blick auf den ganzen Hofmannsthal.

Wir verstehn unter Komödien eigentlich doch immer bürgerliche Komödien, dieses aber sind soziale Komödien. In ihnen ist alles anders, die Atmosphäre so schwebend und dünn, die Kontakte so verborgen, der Aufbau so verschlungen, die Nuance so schweigsam, das Spiel so verweht, die Tendenz völlig fehlend, das Ganze solch ein leichtsinniger Himmel und unergründliches Meer, daß wer etwas fassen und fangen will, zuletzt nichts in den Händen behält als ihre eigne Hohlheit. Das enttäuscht oder beleidigt dann den Deutschen, zumal wenn der Dichter gleichweilig sich tanzend glücklich fühlt. Hier ist wirklich eine andere, ja eine beseligende Welt, eine die Nietzsche gepriesen hätte wie Carmen. Verwandtschaften wiederum manche und doch gar keine: Moliere nur historisch Vorbedingung, im Wesen ganz Gegensatz. Aber Italienisches, Mozart und Raimund, Voltaires unsterbliche „Pucelle“ und sogar der homerische Olymp. Man darf diese Komödien durchaus nicht modern auffassen, ob man sie nun lobe oder tadele, sie sind nur in ihrer eignen Sphäre. Sie sind nicht tief als Schöpfungen selbständiger Welten, aber auch nicht flach als Spiegelungen vorhandenen Lebens. Sie sind in einem Sinne, den es heute nicht gibt: reine Poesie. Als solche voll von geheimsten Freuden und Leiden, von Schönheiten, Schauern und Wundern unfaßbarer Welten, unfindbarer Leben. Sie sind was sie sind nicht durch Einheit — keine hat einen festen Kern — sondern durch Vielheit — jede ist eine unlösliche Bindung. Ihrer aller Sinn ist die überwundene Tragik (nicht die überwundene Tatsache) einer hinnehmenden und hingenommenen Gesellschaft, die das Individuum trägt und auflöst. Dies schon komplizierte Problem kompliziert sich ins Unendliche durch unser Zeitalter, durch Österreich, durch Hofmannsthal. Unser Zeitalter hat weder eine Gesellschaft-Kultur noch eine Kultur-Gesellschaft, Österreich hat von beidem unsterbliche Reste und das ist seine eigentliche Existenz, Hofmannsthal trägt beides in sich und kann's nur leben und dichten, indem er Erinnerung und Sehnsucht ineinander verspielt und verspiegelt. Zuletzt ist in all diesen Komödien ein liebenswürdiges Verstecken der verborgenen Schönheiten und Schrecknisse eines Menschen, der jene Jugend der frühen Dramen durch alle Labyrinthe fordernden und bildenden Reifens errettet und rein erhalten hat. Sein Verhältnis zur Gesellschaft ist dies: er verachtet sie scheinbar und ist vernarrt in sie, in ihr allein im Element. Aber darum nicht minder persönlich, sondern an diesem Kontrast sich persönlich erkennend und erhebend. Soziales und Individuales in elektrischem Widerstreit

und der Träger beider Potenzen zugleich illusionslos und schwärmerisch. Hier wird niemand verspottet — der größte Gegensatz gegen Moliere — sondern aus einer unbegrenzten Liebe die bis zum Spotte sich steigert die Nichtigkeit und Ewigkeit des F l ü ch t i g st e n lyrisch verherrlicht und sozial verschleiert. Insgeheim lacht der Dichter über niemanden als über sich selbst: daß er an diesem Schemen so innig hängen kann, und triumphiert mit seinem Leben über seine Erkenntnis. Diese sozialen Komödien sind wie die Jugenddramen in ihrem Charakter dithyrambisch. Doch sie reißen nicht mit als Rausch, sondern ihre Blüten sind nach innen und das Stärkste in ihnen ist das Zarteste: alles ist Nuance und Distance, darum für ein heutiges Publikum fast unverständlich und scheinbar garnicht vorhanden; doch aber vielleicht für ein bald herauf kommendes umso beglückender.

## II.

„Cristinas Heimreise" ist ein Beispiel wie eine Konfusion noch kein Konflikt zu werden braucht, wie verständige Menschen der bürgerlichen Tragödie lächelnd ausweichen. Es erlangt jeder was er bedarf: Florindo das Abenteuer mit der Taufrischen, Bergblöden — Cristina das überschwängliche Erlebnis; danach: Florindo seine Ungebundenheit zurück und Cristina (sehr delikat nur in der Andeutung) eine für sie passende Gebundenheit. Es kommt durchaus zu keinem Konflikt — wie bei Hebbel immer zu einem Konflikt. Dabei ist alles von Gegensätzen durchspielt, auf Gegensätzen aufgebaut und forderte eine komplizierteste Analyse. Florindo und der Kapitän: der leichte und der schwere Mensch; der schwere den leichten verehrend und bewundernd, dabei aber lächerlich da in seine Schwere so immer zurückfallend; beide etwas sentimental, da sie beide das Natürliche, Unmittelbare wollen auf wie verschiedene Weise auch. Florindo und Cristina: er oben in heller Leidenschaft, im Tiefsten nüchtern, sie oben nüchtern, im Tiefsten leidenschaftlich. Cristina selbst: mit ihrer herzhaften Offenheit das Soziale aufhebend, nur gegen die höhern Stände und garnicht als Person blöd, sogar sich selbst leicht überlegen; dazu von einem doppelten Duft: der Natürlichkeit des Bergmädchens und der Verehrung des Dichters, der mit ihr dem Hörer Freude macht ohne sie störend zu berühren. Zwischen Florindo und Cristina ist von Anfang an alles ausgesprochen, aber durch fast die ganze Komödie der Weg bis sie zusammen kommen; die Hemmungen, die anmutig eingeschaltet und überwunden werden, sind alle situationsmäßig und sozial, und ein Reiz des Spieles ist, daß man sie als ganz überflüssig empfinden muß. Der Kapitän und Cristina: der Europäer, der unter den Wilden gelebt und die aus dem Gebirg stammende Kultivierte: in beiden liegt hart nebeneinander Natur und Soziales und schlägt immerfort ineinander um. Pedro, der wirkliche Wilde, Diener des Kapitäns, persiffliert, indem er den Europäer mimt, alles Europäisch-Soziale: als eine lächerliche Erschwerung des Primitiv-Menschlichen, als ein ehrwürdiges Zeremoniell — so handhabt es ja der Europäer selbst nur ohne es zu wissen. Pedro ist also der Überlegene, aber nur für den Zuschauer. Die Sprache Pedros karrikiert das orientalische Zeremoniell. Dort ist das Soziale die kultische Festigung des Menschlichen, das Allmenschliche selbst; bei uns ist's die Verlügung und Verdeckung des Menschlichen, das Widermenschliche. Nun aber gibt es auch eine europäische soziale Kultur, in deren Kompliziertheit beides sich begegnet, und diese ist die Sphäre nicht nur dieser Hofmannsthalschen Komödie. Wo sie am freiesten ist, da spielt das Soziale mit sich selber und verliert, indem es rein ästhetisch wird seine sittliche Anmaßung gegenüber dem Leben.

Man blicke — um nicht alles aus einem Werk zu entwickeln — flüchtig auf den „Rosenkavalier" und die „Ariadne". — „Der Rosenkavalier" spielt auf heimischem — wienerischem — Boden, trägt einen Rokoko-Biedermeier-Charakter, der ebenso echt wie modern, ebenso wirklich wie dichterisch ist, und zeigt eine Gesellschaft, die sich schon in der Auflösung befindet, in der die Brutalität durch Spinnweben-Hülle durchbricht, aber wiederum von einer ungeheuren Gutartigkeit gemildert, fast aufgehoben wird. Das ist wohl jenes Zeitalter, speziell jenes Österreich. So entsteht, innerhalb einer distanzierten Form, ein Schein des direkten Naturalismus, der, da er eben nur Schein ist, die Natürlichkeit der Personen und Handlungen wundervoll nahebringt, die Poesie des Werks aber ganz ins Zauberhafte entrückt. Es spielt hinein der Übergang der aristokratischen in die bürgerliche Welt und die lächerliche Berührung der beiderseitigen Werthaftigkeiten und Unzulänglichkeiten. Die Marschallin und das Bürgermädchen, durch ihre Schichten getrennt, sind als Wesen einander nah, in reizender Natürlichkeit eins. Das Soziale gibt komische Konfusionen, wird im Guten wie im Schlimmen vom Menschlichen durchbrochen, wirkt aber weiter als per-

sönlicher Takt, als schöne Form sinnlicher Seelen, also als eigentlichere Sittlichkeit. Zu den üblichen Konflikten kann es bei diesen Wesen und bei diesem Dichter nicht kommen: das Begreifen der Art des Lebens ist zu schlicht, das Schweben und Spielen zu leicht, die Schwärmerei zu glückselig und die Liebe selber viel zu groß, als daß nicht in der Marschallin — wie bei Mozart — auch der tiefe klare Schmerz ins versteckende Lächeln überwunden würde und sogar die Entsagung, jenseits sowohl der Bitterkeit wie der Sentimentalität, den Seligen und sich selbst ein wundervollstes Fest bereitete. — „Ariadne auf Naxos" — in einem genialen Übermut mit dem „Bürger als Edelmann" verbunden — ist nach Nietzsches Schriften gegen Wagner das Leichteste und Freieste, das Beseligendste, was unser Zeitalter in deutscher Sprache hervorgebracht hat: wie die „Pucelle" als Typus eine vollkommene Operette, genauer: eine Komödie in der eine Oper und eine Oper in der wieder eine Operette steckt. Hofmannsthals Werke sind reich an wirklichen Gestalten, wenn auch diese etwas von den jugendlichen behalten: noch mehr Ballungen eigner Stimmungen als geschaffne selbständige Wesen zu sein. So auch hier Ariadne und Bachus. Doch diese schwebende Grenze eben entfaltet nun das göttliche Spiel Die Physiologie aller Lebensgefühle ist heller, stärker als vordem, zumal in Zerbinetta und den andern Figuren des Intermezzo schäumt sie bis zur Lustigkeit und Tollheit empor. Dabei reinste Geistigkeit, liebevollste Persifflage, und eine unendliche Verwebung: Mignontöne, Goethesche Liedtöne, Opernweisen, Offenbach, Euripides — nichts davon gewollt, selten etwas anklingend, alles ein zauberhaft neuer kompliziertester und ganz naiver Charakter. Nichts Banales: was als banal steht, gerade das Sublimste: als die Verspottung gewähnter Lebens Grenzen durch die Unbegrenztheit des Lebens. So in Zerbinetta die doppelte Rolle: mit einem überwältigend schönen Zynismus die verlassene in ihre einsame Todessehnsucht gebannte Ariadne zugleich zu trösten und zu verhöhnen — du bist nicht einzig, du bist wie alle, denn alle sind wie alle —; ferner mit wahrer Begeisterung den jungen Gott Bacchus zu schildern, ihn der eben von der Circe kommt, die ihn nicht zu verwandeln vermochte, ein physiologisch Reingebliebener. Tief und heimlich, doch wohl nicht erschöpfend, ist dann das Herrliche Dunkele, wie Ariadne Bacchus für den Todesboten hält und vom Tod zum Leben hinüberschwankt. Dies Werk ist ganz Süden voll Küsten- und Meeres-Labyrinthe und überhelle Schwermut.

Hofmannsthals Komödien zeigen unserer Zeit den Sinn aller Komödie. Sie sind nicht vollumfassend, aber reich, artrein und -stark. — Ein Problem der Komödie ist immer wieder „das Soziale als Verlegenheit": wie die Menschen einander so maßlos bedürfen, mit einander großartig und natürlich nicht fertig werden und die erkünstelten Erleichterungen verwirrende Erschwerungen werden. Dieser Notstand ist auch der eigentliche geheime Gegenstand der meisten Tragödien. Die Komödie aber ist seine höhere Sphäre, in der er nicht pathetisch schwerfällig schreitet, sondern human leichtfertig spielt, und zuletzt das liebevollste Menschliche triumphiert. Darum kann als Typus weder die Hebbelsche Tragödie noch die Molieresche Komödie am höchsten stehn: jene eine mißratene Komödie, diese eine umgeschlagene Tragödie. Die eigentlichste Komödie wird immer aus der Liebe zur Gesellschaft stammen und die Liebe zur Gesellschaft mehren. Denn dies ist ja für die, welche zugleich über und in der Gesellschaft stehn, der Sinn der Gesellschaft: daß da Menschen und Dinge, die nicht tief aber anmutig und schön sind, die allzutiefen herauflocken und aufklaren. Und wer ist denn menschlicher, liebenswürdiger, gütiger: der Abenteurer Florindo, der sich und andern Feste bereitet, oder eins der moralischen oder psychologischen Ungeheuer, die sich und andern das Leben schwer machen, da sie nie zum Ziele kommen, weil sie nie am Anfang angefangen haben. So steht der sich selbst überlegene strenge und tiefe Mensch — wie Nietzsche — zur reinen Komödie: er sucht sie als das andere und er liebt das über sich selbst. — Jemanden wie Florindo als schlechthin schön zu sehn aber gehört dem Dichter, der ebenso leicht und doch darunter schwer ist. Das mitschwingende Wissen von diesem Persönlichen macht dann seine dargestellte Wirklichkeit zur Dichtung und tief rührend. Der Held der Komödie, der lachende Sieger, ist der Dichter selbst. Und darum auch vermag er hier — in der Komödie — sich am stärksten von seinem Lyrismus zu befrein. Im Verfolg auch darum weil seine Laune soweit außen spielen muß. Formales Element der Komödie ist ja, daß der Dichter als souveräner Spieler die Kompliziertheiten der innern Situation (vielfach verflochtne Liebschaften, Intrigen, Heimlichkeiten u. dgl.) auf Ort und Stunde unglücklich zusammenbringt; die Personen sich grausam quälen läßt miteinander zurecht zu kommen; und dies, indem er's hervorruft, als geistige Überlegenheit genießt. Die wirkliche Komödie, und auch die humoristisch-derbste, ist nur drastisch, weil sie geistig ist. Sie ist immer einsam und ihr Triumph ist: das Leben selbst über alle Begriffe vom Leben zu erhöhen und alles wahr und zugleich schön sehn zu können.

# Drei Gedichte

Von Erich Singer

## Traum

Die Nacht war dunkel und enorm,
Daß ich aus ihr Betäubung trank,
In Schlafes tiefem Chloroform
Liftgleich ins Bodenlose sank.

Da war nur noch der Traum der Qual.
Ich fühlt mich, der im Hellen stand,
Aufwachsend über weitem Tal
Und einer hielt mich bei der Hand.

Ich ging mit ihm durch Schläferreihn,
Gesichter, tiefe, urhaft groß,
Doch rahmt er sie mit Händen ein,
Lösten sie sich wie Masken los.

Er sprach: „Weht Wind und Blut rinnt, rinnt!
Sprich, wer bist du? Sprich, was ist Ruh?"
Ich starrte nach den Schläfern blind,
Ein Nebel deckte sie mir zu.

Da stürzt ich hin, scharf, wie ein Pfiff:
„Ich muß dich halten, dunkle Art!"
Die Hand doch, die die Köpfe griff
Erfaßt sie mir an Haar und Bart.

Denn jeder trug sein Taggesicht
Und stand nur auf: „Freund, suchst du wen?"
„Ich bin der Hirt des ewgen Lichts,
Muß hinter deine Maske sehn!"

Und habe meine Kraft versucht
Und rang mit jedem, Mann um Mann,
Doch den, der Wesen tiefst gesucht,
Starrten verweste Schädel an.

Mein Führer lachte: „Mord und Tod!
Hier liegt, mein lieber Mensch, die Kluft!"
Es flog sein Mantel, scharlachrot,
Da trank ich eine neue Luft.

Ein Rauschen ging und trug mich mit,
Wie Flügel eines Schmetterlings.
Ich wohnte über meinem Schritt,
Als Kind und Vater jeden Dings.

Ein Duft von wilder Fruchtbarkeit!
Wie Röntgenlicht durchfuhr es mich.
Was um mich war, wuchs in mich weit:
Ich trank die Welt und sie trank mich.

Ich wachte auf, von Stadt umschrillt.
War mir so fremd. Die Wirtin kam.
Mein unbewegtes Körperbild
Im übersonnten Spiegel schwamm.

### Tod sprach zur Liebe . .

Tod sprach zur Liebe: „Ich bin Du!“
Die Liebe hatte die Augen zu.

Der Tod schrie: „Einzge Feindin! Nein!
Wärst du nicht, dann wär ich allein.“
Sie tönte: „Schatten du vom Schein!“

Ein Rauschen ging durch Nacht und Licht:
„Ich Bin! Bin Ihr! Ihr seid ja nicht!“

### Sehnsucht.

Sehnsucht, der Gigant
Steigt über jeden Rand,
Tritt seinen Leib, wie eine Brücke,
Haut kleinen Geistes Werk in Stücke
Aus der Stuben Verstecke, des Markts Gewimmel,
Bricht mit donnernden Fäusten durch die Wolkendecke,
Peitscht Gott aus dem Himmel.

## Die neuen Erzähler

Bemerkungen aus Anlaß von **Mechtilde Lichnowsky:** „Der Stimmer“

Von Paul Mayer

Jedes Kunstwerk ist beherrschtes Chaos. Beides ist erforderlich: Chaos und Beherrschung. Wessen Seele nur der Brandung Uferrand ist, bleibt ein Dilettant, vielleicht ein gigantischer, wenn er aus unendlicher Fülle inneren Reichtums schöpft. Wessen Hirn nur Hülse für Bewältigung übernommener, nicht ganz eigenerzeugter Empfindungsmassen ist, der bleibt ein Routinier, vielleicht ein stilbildender, wenn sich in ihm makellose Kunstgesinnung mit erlesener, aber leicht absehbarer Technik verbindet. Kunst ist Kern und Schale zugleich; Erzeugung von Urstoff und seine Verwandlung ins Stofflose. Der „Schriftsteller“ kann die Erscheinungsformen der Welt nur beschreiben entweder als „objektiver“ Inventaraufnehmer des Bestehenden oder als ethisch interessierter Weltverbesserer, dem irgendeine abstrakte Einstellung zur Linse wird, mit der er das ihm immer unvollkommene Weltbild betrachtet. Deshalb sind die meisten Erzeugnisse epischer Gattung aus einer Zeit, die sich mit sehr zweideutigem Stolz „realistisch“ nannte, entweder ausgedehnte Dissertationen über irgendwelche Zuständlichkeiten persönlich oder sachlich ver-

bundener Lebensgemeinschaften oder aber ironische oder pathetische Anklagereden. Der Dichter dagegen, als legitimer Rival Gottes, schafft die Welt aus immer neuen, nur ihm eigenen, konkreten Wesenheiten. Sein Hauch zeugt Menschen, die lebendiger sind als die des uns umgebenden Tages. Des Schriftstellers findige Methode bringt es nur bis zur Hervorbringung von homunculi. Selbst ein auch im Quantitativen so gewaltiger Schriftsteller wie Zola kommt nie über die Darstellung von Teilproblemen hinaus. Der Dichter kennt weder Fragen noch Tendenzen; er weiß nur ein Ziel: die Welt. Die Erneuerung des Schöpfungsaktes ist seine Bestimmung. Seine Arbeit, seine Wollust, seine Belohnung ist der ewige Wettkampf mit Gott . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

„Weltseele, komm uns zu durchdringen!
Denn mit dem Weltgeist selbst zu ringen
Wird unsrer Kräfte Hochberuf."

Klingen diese vor 95 Jahren veröffentlichten Verse Goethes nicht wie das Bundeslied unserer Generation, die es müde ist, auf den langwierigen, doch nicht zu letzten Zielen führenden Umwegen des „Schriftstellers" zu wandeln; rauscht hier nicht die Marsaillaise einer Jugend, die den unmittelbaren Höhenpfad zum Gipfel sucht, der den Ausblick nicht über einen aschgrauen „Winkel der Welt", sondern über den in Myriaden Farben spielenden Kosmos gestattet? Unsere Jugend ahnt, daß die Darstellung des Geschehens, „wie es wirklich gewesen ist", ein befriedigendes Ziel für den Historiker, nicht aber für den Künstler ist. Wir fühlen es — mehr noch aus Instinkt und aus den Erfahrungen dieser greuelbeschwerten Zeit heraus, denn aus bewußtgewordener Erkenntnis — daß man aus dem dunklen Brunnen des eigenen Blutes den heiligen Schlüssel ans Licht holen muß, der das Tor zum Herzen der Dinge erschließt. Wer ein beseeligendes Liebeselixir, einen stählenden Zaubertrunk aus dem Kelche des Lebens schlürfen will, muß vorher Edelessenz des eigenen Nervensaftes hineingießen. Nur dem Verschwender gibt die Welt sich hin. Nur dem, der ins All ruft: „sich aufzugeben ist Genuß." Wer den innersten Mauerring des Seins aufbrechen will, muß sich sein eigenes Werkzeug schaffen. Wer sich begnügt. äußeres oder inneres Erleben zu beschreiben, zu umschreiben, abzuschreiben, dem werden keine Wunder offenbar. Nur den Mutigen, der sein eigenes Losungswort in den Maelstrom des Werdens und Vergehens wirft, würdigt die Welt einer Antwort. Wer nicht mit eigenem „Urwort" das Unbelebte zum Tönen bringt, daß es singt wie die Statue des Menon bei Berührung des Sonnenstrahls, wer nicht mit eigenem „Sesam" an den Granitberg der Geheimnisse pocht, der bleibt bestenfalls ein wohllautendes Echo der Dinge. Wir aber sind es satt, eine Wiederholung zu sein.

Immer noch wird die blöde Barbarenfrage nach dem „Inhalt" eines Romans oder einer Erzählung gestellt, als ob ein Kunstwerk einem bestimmten stofflichen Anlaß sein Dasein verdanke wie ein Feuilleton oder ein Aktenstück, bei denen der Inhalt allerdings durch die Angabe, daß es sich um eine Viehzählung oder einen Lustmord handele, in nicht mißzuverstehender Weise bezeichnet werden kann. Inhalt eines Kunstwerks ist natürlich das Kunstwerk selbst. Der Realismus des 19. Jahrhunderts hatte die Binsenwahrheit, der Wert einer Kunstleistung hänge lediglich vom „Wie", nicht vom „Was" ab, gegen prüden Ungeschmack allmächtiger Belletristik und gegen Eintagsforderungen landläufiger Pseudopolitik mit Glück ausgespielt. Aber er selbst war doch vom Stoff viel abhängiger als er wahr haben wollte. Seine bedeutsamste, unverlierbare Leistung war eben doch die Entdeckung stofflichen Neulands, die Einbeziehung solcher Lebenssphären ins Bereich der Kunst, die man bis dahin jenseits der Grenzen künstlerischer Möglichkeiten wähnte. Daß der realistische Roman verhältnismäßig schnell fast offizieller Ausdruck einer nicht besonders wahrheitsliebenden Zeit wurde, lag wohl daran, daß die zahlungsfähige Moral ein unbändiges Interesse daran hatte, zu erfahren, wie eine ihr fremde Schicht, Grubenarbeiter, Eifelbauern, Sachsengänger, Islandfischer oder Zuhälter eigentlich ihr Leben einrichtete. Der Realismus, der den begrenzten, bis dahin gültigen Stoffkreis erweiterte und damit die Wichtigkeit des Stofflichen zu beseitigen geglaubt hatte, trug nur dazu bei, das Interesse der Masse noch einseitiger auf das Stoffliche zu lenken. Als Flaubert seine Visionen aus Rouen in das den Zeitgenossen weniger interessante Karthago verlegte, war man sehr verstimmt. Und als er gar aus Karthago in die thebäische Wüste flüchtete, da nannten ihn Pariser Zeitungen, die sonst feinerer Tonart huldigten, einen verrücktgewordenen Greis. Mit konsequentem Fleiß und durch ehrliche Naturbeobachtung geschärften Sinnen sammelte die epische Kunst der letzten Jahrzehnte Materialien zu einer imaginären Enzyklopädie der Menschheit. Ein logisch aufgebautes Handlungsgerüst wurde

als Rahmen über die Studienergebnisse gespannt. Aus Eigenem ward wenig hinzugetan. Wenn trotzdem sich ein Feuer entzündete, so war es nicht durch die Fackeln der Leidenschaften entfacht, sondern durch die Stichflamme der Tendenz. Phantastik war verdächtig, Erfindungsgabe galt als Kriterium der Halbkönner. Schließlich kam in Kopenhagen, w man das Schema am elegantesten beherrschte und deshalb seiner am ehesten überdrüssig wurde, ein grotesker Einschlag in Aufnahme. Geistigkeit war nicht gerade verpönt, aber, wenn sie fehlte, entbehrte man sie nicht allzusehr, jedenfalls schien sie ersetzbar durch virtuose Handhabung der Methode. Multa, non multum war der Stempel. Ängstlich flackerte das ewige Licht im Dome der Kunst.

Nach Kant ist ein Ding schön, „wenn es durch seine bloße Form gefällt." Erforderlich ist also Auftilgung des Stofflichen. Je weniger vom Stoffe übrig bleibt, desto größer ist die künstlerische Leistung. Hölderlins Gedichte sind so sehr Gedichte, daß eine „Inhaltsangabe", also die gegenüber unseren Schulklassikern immer noch beliebte Trennung von Form und Stoff als Wahnwitz erscheint. Der dichterische Gehalt an sich ist „Inhalt", „Handlung", „Motiv" eines poetischen Gebildes. Daß bei Mechtilde Lichnowskys Erzählung: „Der Stimmer" auch den geübtesten literarischen Anatomen der erlauchte Kaiserschnitt zwischen Stoff und Form nicht gelingen wird, ist ein Wahrzeichen für den künstlerischen Geist, aus dem dies Buch gewachsen. Ein geweihtes Gewebe aus Blumen und Tönen fällt in die Zeit, der Massenmord ein Naturereignis geworden ist wie Sonnenuntergang oder Neumond. Ein verwehter Akkord aus der Musik der Sphären neigt sich uns Törichten; es ist, als müßten für den Bruchteil einer Sekunde alle Batterien zwischen Ozean und Alpen schweigen. Denn eine Frau, ein Dichter „spricht Azur mit dem Himmel, Tau mit den Wiesen." Es ist ein seraphischer Zwiegesang zwischen ihr und den Dingen. Dergleichen vernimmt man nicht oft: so sprach vielleicht vor einem halben Jahrtausend Franciscus von Assisi und in unseren Tagen Francis Jammes. Überlegen und deshalb duldsam. — Eines Klavierstimmers Seele wird auf gütigen Händen ins Paradies getragen. Ein Armer, der sein Herz in fremde Klaviere ausweint, wird der letzten Gnaden teilhaftig. Einem „heiligen Musiker" wird Balsam in die Lebenswunde gegossen, die darin besteht, daß die Musik sein Charakter ist. Einem, der in Gotteskindschaft und sanfter Narrheit dem „Armen Spielmann" Grillparzers verwandt, wird die Melodie des Leides abgelauscht und uns geschenkt als niezuvergessendes Lied. — Mechtilde Lichnowsky ist keine blaß-sentimentale Grablegerin, keine tränenselige mater dolorosa. Eine hellsichtige Speerträgerin ist sie und ihr Speer heilt die Wunden, die er geschlagen. Sie sieht scharf, überscharf; die Art, wie sie die Körperlichkeit eines Menschen wiedergibt, hat fast etwas Verletzendes. Wenn sie den Stimmer ins rosafarbene Haus seiner Träume führt, in dem der kaum verhaltene Groll der Sippen und Magen unter der Asche manierlicher Umgangsformen schwält, wo ein Konzertflügel das einzig harmonisch gestimmte Wesen ist, dann ahnt man, daß in ihr auch der Haß produktiv werden könnte. Von Mechtilde Lichnowsky gilt, was über den Instrumentenbauer gesagt wird: er weiß alles, wenig aus Erfahrung, darum eben alles. Ihr Wesen ist Intuition. Hierin verwandt der Bettina v. Arnim, hierin und in der stürmischen, fast wahllosen Hingabe an alle Köstlichkeiten des Diesseits; wahlverbunden ist sie mit dem Elementargeist der Romantik durch den allumfassenden Wunsch „Trinker und Mundschenk, Wein und Berauschter zu sein." Ein anderes ehrwürdiges Frauenbildnis entsteigt der Ahnengalerie geistigen Adels deutscher Nation: das der Annette von Droste. Mechtilde Lichnowskys Werk ist herb-wuchtender Eigenbau wie das der Annette, nur dem erschlossen, der willenlos mit ihr geht bis zum Ende durch Dunkelheiten und Dornen, durch Härten und Höllen. Wenn Verantwortung das Erkennungszeichen heutiger Jugend ist, so wissen wir, daß wir die Wurzel unseres Willens mit dem Dichter des „Stimmer" gemeinsam haben. Deshalb entbieten wir Mechtilde Lichnowsky ehrerbietigen Gruß.

# Der Gast und das Zimmer

Von Mechtild Lichnowsky

Das Fremdenzimmer öffnet sich an ungewohnter Klinke. Man dreht den zu kleinen Messingbügel, eine geringere Windung als vorgeahnt genügt, und die Türe fliegt ins Gesicht, weil ihr gegenüber im Zimmer die Fenster offen stehen. Juli strömt herein. Luftzug hebt Stoffe in die Höhe: von den Lehnsesseln Fransen, die Fingerübungen der Geläufigkeit anstellen, von der Tischdecke steigt und wedelt eine geblümte Ecke, Handtücher schaukeln am Ständer, und der Arm einer blühenden Clematis schlägt von draußen auf den Fensterrahmen. Er kennt das schon, es gibt Fälle, wo er das tun darf.

Das Zimmer ist jetzt geschlossen, die Ranke wieder an ihrem Platz in der Sonne, Turmschwalben schreien im Blitzzug an den Fenstern vorbei.

Unter dem etwas blinden Spiegel wartet tiefrot das dreimal verschnörkelte Kanapee. Das Zimmer sieht sich windschief im Spiegel, der darüber hängt; er beugt sich herab. Selten belebt, als Spiegel eines Fremdenzimmers, erblaßte er. Wenn sein Zimmer sich bewegt, zittert eine rosa Buntheit auf ihm, der wie ein silbernes Bild in eingelegtem Holzrahmen gefaßt, hängt.

Ha! Steht da nicht echtes Wasser in den blauweißen Krügen? Wie lange hat das Zimmer darnach dürsten müssen? Für gewöhnlich schläft der Krug in seiner Waschschüssel liegend, den Henkel an den Rand gelehnt. Heute ist alles verändert. Die Seifenschale strahlt, seit sie ihr neues Stückchen Seife hält. Der kleine Seifengast erfüllt das Zimmer mit seinem Duft. Es ist als schiene die Sonne auf ein Beet Reseden. Rosa steht die Seife, neu, an einer Ecke leicht eingedrückt, weil sie der Sprung aus der Mutterschachtel unsanft auf den harten Boden von gewachstem Fichtenholz hatte landen lassen.

Augen zu. Das Fremdenzimmer (spr. Freudenzimmer) nimmt gefangen. Es bindet Arme und Füße. Nur den Atem scheint es zu befreien.

Lockend duftet es nach jungen Großmüttern.

Chinesisch blau bedruckt, wächsern gestärkt, hängt das Perkal der Alkovenvorhänge in seinen Holzringen, die krachend aneinander stoßen, wenn man sie an der Holzstange schiebt. Zwei gewundene Holzsäulen stehen am Ende des Bettes.

Die Seife ist es. Sie ist die Königin des Zimmers; nennt sich Juli, schwört das Leben werde herrlich sein voll Himmel und Geigen. An den Fenstern blähen sich vier Vorhänge, an den oberen Scheiben, die geschlossen sind, tanzen fünf Wespen. Fort mit ihnen! Besen her! Läden zu! Fenster offen gelassen! Jetzt flimmert der Sommer nur mehr grünlich herein, voll mit Grillen.

Gast und fremd sein, wer es könnte. Ewig bleibt man sich selbst.

Jetzt kommt er˙ O wer sein Gast sein könnte!

Der Spiegel zittert schon. Die Messingbeine des weißen Kachelofens glänzen. Durch Schlüssellöcher pfeift der Sommerwind. Die Seife haucht; friedlich ist es wie in der Sakristei, aber um die Dinge läuft, wie Wasser um die Kieselsteine, eine profan belebte, kühle Luft, und dann öffnet sich die Türe, und ein Mensch tritt ein, atmet heftig aus und wieder ein, schüttelt seine Reise ab und vergißt die Türe zu schließen. Und die Dinge spielen ihre Rollen wie die Engel: Das Bett tut so leinen und weich wie möglich, die Seife raucht, die Kacheln des Ofens leuchten porzellanen, die Vorhänge neigen sich, linkisch gebläht, ein Tisch bietet Wasser, aus der Blumenvase fällt im Übereifer ein rosa Köpfchen auf die indigoblaue Tischdecke, den Thermometer am Fenster sticht ein Lichtstrahl, der Fußboden hallt, als würde er heute eingeweiht. Und der blinde Spiegel nimmt auf, so viel er kann, ein Gast sieht sich darinnen ankommen, grünlich und schmalgedrückt. Er geht zu den Fenstern und blinzelt durch die Querspalten der silbergrauen Läden.

Was fühlt der Gast? Lechzt er nach Butterbroten und Ceylontee? Ei und Schinken? Denkt er an das Bad oder an das liebe, lange Österreich, das am Horizont, dem Inn entlang, mit graublauen Bergen liegt? Er wird dies alles zusammen fühlen.

Er atmet den Duft am Fenster ein, wie man an einer Blume riecht. Und er empfindet Kummer und Lust und sehnt sich zurück nach dem Schönsten, das er erlebte.

Man muß, man muß, man muß, man muß! Ja . . ja . . . . Und zwischen allem Müssen ist gerade Raum wie für Nervenfaserchen. Darin lebe man, sagt sich der Gast und mißt Österreich, das im Osten liegt. Mit dem Müssen ist es so: Zieh die Ohren ein, und es bleibt gerade Raum, darunter weg zu schlüpfen. Du kannst also zwischen all dem Müssen ein freies Dasein führen. Aber da legt sich, weil der Tapfere selbst ermüdet, die endlos schlanke, silberne Hydra Melancholia mit dem rosa Bauch und den matten Flügeln um die tausend Fasern dieses kunstvoll gewachsenen Lebens. Sie ist schön, diese sanfte Hydra, denn auch sie kann lächeln.

Drüben liegt Österreich, silbern verklärt.

Dazwischen die endlose Hydra. Und der Humor. Der sitzt mitten auf dieser Schlange und, Gott sei Dank, er kutschiert sie.

Der Humor ist ein unscheinbares Zeichen über Worte und Werke, ein Akzent, ein kleines Nichts, zwei Tupfen, ein schiefer Strich, eine Haube, aber er steht so hoch wie die Heiligkeit. Wer das Vaterunser mit Humor beten kann, kommt sofort, wenn er hier fertig ist, in den Himmel. Nur nicht nach dem Gefühl handeln: Es führt ins Narrenhaus. Auch nicht handeln ohne Gefühl: Das stürzt in den Abgrund der Hölle. Aber: Fühlen und gefühllos handeln: Das ist der Weg zum Himmel, zur Weisheit, zum Glück zu . . . . .

Der Gast wäscht sich die Hände. Jetzt denkt er an Ceylontee.

## Tragödie – Komödie – Tragikomödie

Von Curt Schawaller

„Seine Begabung weist ihn auf die Komödie hin, das Tragische liegt ihm nicht, und er wird uns zweifellos einmal die vollkommenste Komödie bescheren." — Diese Zeilen, die der beliebte Kritiker Alpha über den gleichfalls beliebten Dichter Omega schrieb, beweisen des Kritikers vollkommenste Ahnungslosigkeit: Denn liegt dem Dichter Omega das Tragische nicht, so ist er allenfalls fähig, ein Lustspiel, keinesfalls fähig, eine Komödie zu wirken. Allgemein formuliert: Nur der Dramatiker, der gleichermaßen geeignet wäre, beide, die vollkommenste Komödie und die vollkommenste Tragödie zu gebären, ist auch geeignet, die eine von beiden zu schaffen; denn: die Trogödie desLebens geht mitten durch die Komödie, die Komödie des Lebens mitten durch die Tragödie hindurch.

Drum ehrt der ausgesprochen zu beiden und also zu jeder einzelnen befähigte Dramatiker beide, Tragödie und Komödie, als völlig erschöpfend-allumschließende Formen; verschmäht es als kleinlich, äußerlich, trübsälig-verworren, als ängstlich um Originalität besorgt, daneben neue Bezeichnungen zu erfinden oder solche bereits von Anderen (in jedem Sinne daneben) erfundene anzuerkennen.

Nur eine einzige dramatische Extravaganz (gleichsam als „Kritiker") gestattet er sich: Die Groteske. Die Groteske ist seine Erholung, seine Genesung. Die Groteske dient ihm zur Entladung seiner gereizten Galle: damit nichts kritisch-galliges fließe in die kristallklaren Gefäße seiner Tragödien und seiner Komödien. So also wirft er, durch ein Geschehen, etwa durch eine gesellschafts-, verbrecher-, militär-, civil-, polizei- oder kunstpolitische Institution, etwa durch eine überkommene und kritiklos verhätschelte Narrheit gereizt zur Kritik, manchmal, um fröhlich zu genesen, eine Groteske aus: Denn die Groteske ist ihm eine in Kunstform zum Dasein belebte Kritik.*)

Die landläufig-beliebten Lust- und Trauerspiele erscheinen unserm Dramatiker so engherzig-spezialisierter Beschaffenheit, als wolle das „Lustspiel" das Vorhandensein des Tragischen, das „Trauerspiel" das Vorhandensein des Komischen völlig negieren.

Doch was wohl vermöchte unserm Dramatiker tieferes Grauen zu verursachen: als die Tragiko-

*) Der hier charakterisierte Dramatiker ist keine vorhandene Realität, sondern das der Muse des zeitlosen Dramas hier angedichtete Ideal.

m ö d i e, deren Dasein ihn, den alles Bejahenden, grauenvoll-fröhlich verneinen macht? Aber dieses Verneinen der Tragikomödie ist ihm ein frohes Bejahen der Tragödie wie der Komödie: Denn was den weltschmerz-feixenden Vätern dieses myriadenköpfig-kielkröpfig-rachitischen Wechselbalges „Tragikomödie" vorgeschwebt haben mag, scheint ihm bereits in der vollkommenen Tragödie, die stets die Allkomödie, und in der vollkommenen Komödie, die stets die Alltragödie spiegelt, in jeder einzelnen besonders, naturvoll erfüllt. Kennt unser Dramatiker auch nur eine einzige Tragikomödie, die als natürlich gewachsenes, lebend geborenes Gottgeschöpf wirkt? Er sagt: Nein. Wie sehen Tragikomödien aus und wie sind sie? Er sagt: Sie sehen aus wie ihr Gattungsname und sind wie ihr Gattungsname. Doch gibt es nicht Tragikomödien von artistisch-höchster Vollendung? Er sagt: Auch diese sind chemische Präparate, vom Hexenmeister zu Lebewesen gemacht. Wie aber konnten Tragikomödien, wenn sinnlos, jemals entstehen? Er lächelt: Weil auch das Sinnlose seinen Sinn hat, um „sinnig" genannt zu werden; denn: oft seit Erfindung der Tragikomödie und ähnlicher Krüppel und Krüppelienen sind wahre Dichter zu falschen Chemikern geworden, um Sich und der ebenso eitel-geistvollen wie geistvoll-eitlen Gemeinde vorzutäuschen: „Neuland! so hab' ich's entdeckt." — Er schreibt: Der zeitlos-universale Dramatiker findet schon in den beiden großzügigen Gattungsbegriffen „Komödie" und „Tragödie" bisher vielleicht ungeahnte und jedem inneren Fortschritt gewachsene Entwicklungsmöglichkeiten; und dramatisches Neuland wird i n n e r h a l b d i e s e r b e i d e n vom natürlich-schöpferischen G e n i e, nicht aber durch preziöses Erfinden neuer Gattungsbegriffe entdeckt.

Er kommt zum Schluß: N o c h haben wir die Tragödie nicht überwunden; doch wenn sich die Zeit höchster Vollendung nähert, so wird sie überwunden werden durch die K o m ö d i e: So wird der zeitlos-universale Dramatiker schon in dem e i n e n großzügigen Gattungsbegriff „Komödie" Genüge finden. Aber nicht unter jenen (wenn auch artistisch vollkommenen) Spezialtalenten, die ihre satirisch verbrämten Lustspiele irrtümlicherweise „Komödien" nennen, nicht unter Spezialtalenten, denen, wie der beliebte Kritiker Alpha über den gleichfalls beliebten Dichter Omega schrieb, d a s T r a g i s c h e n i c h t l i e g t, wird der Überwinder der Tragödie durch die Komödie zu suchen sein: D e n n n u r d e r j e n i g e D r a m a t i k e r w i r d e i n s t d i e T r a g ö d i e d u r c h d i e K o m ö d i e z u ü b e r w i n d e n v e r m ö g e n, d e r u r s p r ü n g l i c h g l e i c h e r m a ß e n b e f ä h i g t w a r, d i e v o l l k o m m e n s t e T r a g ö d i e „u n d" d i e v o l l k o m m e n s t e K o m ö d i e z u s c h a f f e n: b i s i h m e n d l i c h j e n e h ö c h s t e u n d t i e f s t e K o m ö d i e n f o r m, d i e, a l l e E r s c h ü t t e r u n g e n d e r T r a g ö d i e u m s c h l i e ß e n d, d a s A b s o l u t - T r a g i s c h e ü b e r w a n d, n a t u r v o l l g e b o r e n w u r d e.

## Der ewige Jude

Ein Prolog

von H e d w i g R y d e r

Wund, wund, Füße, Herz und Hirn
Und versteinte Knochen klirren
Brüchig aneinander.
Einzig jene Gotteslästrung lieb ich noch,
Derenthalb ich ewig wander.

Ich war ein Mensch und saß bei meinem Menschenwerke
Da fiel ein Schatten mir vor meine Sonne.
Auf meine mir von Gott gesetzte Sonne,
Die ich so gierig liebte.
Den Schatten habe ich vertrieben,
Allein der Schatten war auch Gott.
Wie konnt ichs wissen?

Mein Herz?
Ai, das sagt garnichts.
Liebt ihn nicht in vielerlei Gestalt,
Will Ruhe und Vertrauen und Gewißheit.
Die Sonne war zuerst, und das war Er.
Ein treuer Knecht vertrieb, was Ihn verdunkelt.

War ich drum blind
Weil Er von Helle uns ins Dunkel reißt,
Um zu durchdringen ganz und gar den Menschen?

Ich vom auserwählten Volke,
Die wir stets des Herrn Vertraute waren,
Die wir stets noch wußten, was er will,
Was entzog er uns die Gabe ihn zu kennen?

Nun ewig jenen Schatten suchend,
So müd und so zum Sehen stets gezwungen . .
Herr, Du bist weise nicht, daß Du das tust.
Es werden schief umzeichnet alle Dinge fallen . .
Glaubst Du, der Mensch kann sich so viel vergeben,
Daß er sich das vergibt?

Schilt nicht mit uns,
Wenn wir nun Worte setzen, wo Du andres wolltest.
Du hast den Bau uns übergeben
Und nicht das Material.
Schilt nicht mit uns, wenn wir aus Nichts
Die Welt, auf deren Kleinheit
Lachend Du uns verstoßen,
So übermächtig runden werden,
Daß zwischen Wand und Wand gedrängt,
Der Ball Dir Deine Schläfen eindrückt.

Du hast Dich einmal uns verhüllt,
Nun leuchten wir.

Wir leugnen jenes Faktum,
Daß Du es anders bestimmt.
Denn Du bist nicht so klug wie wir.
Und sanft entwindet man dem Kind die Waffe.

Das ist das Einzige, was ich noch liebe,
Des ganzen Orients Lässigkeit und Überheblichkeit
Im Auge und in des Gewandes Falten,
Dich, der leichtsinnig uns verspielt, zu grüßen!

# Die Kirche

Von Fritz Köpp

Mitten im Wege stehst du, eine Mutter aus Stein,
Glauben trägt unser erstes Staunen in dich hinein,
Andacht hebt uns zum Himmel auf uferlos,
Angst weint ihre ersten Tränen in deinen Schoß,
Mutter!

Scham schiebt stockend zaghaften Fuß um Fuß,
Horch, vom Chore herab dröhnet der Engelsgruß,
Sieh' eine Stimme weich, schreitet auf samtenen Schuh'n,
Alles was gut in uns, wird doch das Gute tun,
Mutter!

Stunden zum Tag, wie Tage zu Wochen gehn,
Krächzend muß sich der Hahn hoch oben im Winde drehn,
Regen und Rost fressen Runzeln ins goldene Kleid,
Unten vorüber geht Freude und Lust, Schmerz und Leid,
Mutter!

Ab und zu, Blatt vom Baum, fällt ein Laut in das Land,
Wie von Glocken, die keines Menschen Seele gekannt,
Lockt, ruft, läutet, mahnt hart und schwer,
Alle fühlen auf einmal all ihre Hände sind leer,
Mutter!

Geht dann wieder einmal herzfroh ein junges Paar,
Lilienklar eine Braut, grünende Myrthe im Haar,
Er, wie der Zeiger schwarz, kreisend ums Zifferblatt,
Das ganze Haus plötzlich ein heiliges Leuchten hat,
Mutter!

Ja, Mutter, ach, ich selbst hab' es einmal gesehn!
Nun muß sie mir immer mitten im Wege stehn,
Und ich finde nur immer, Mutter, dein Haus von Stein,
Armes Herz, dich läßt man nicht mehr hinein.
Mutter! — — —

Aber die Füße, Mutter, wenn sie urendlich ruhn,
Laß deine Worte in ihren sammtenen Schuh'n
Herniedersteigen tieftief zu eines Menschen Gruft,
Es ist doch deines Kindes Stimme, die ruft,
Mutter!

# Mein toter Freund erzählt sich selbst seine Knabenzeit

Von Hugo Marcus

1.

In Tertia liebte ich Roller, den Sekundaner. Warum konnte man nicht zu einem gehen, der einen doch so stark beeindruckte, und zu ihm sagen: ich bin Ihnen oft begegnet. Ich glaube so Gutes von Ihnen: darf es nicht sein, daß wir miteinander zu verkehren versuchen?

Warum konnte man nicht so direkt verfahren? Ich verstand, begriff es nicht, aber mein Gefühl verbot es unbedingt. Unbegreiflicherweise war es wie eine übergroße Offenheit und Demütigung, jemand zu bekennen, daß man ihm Gutes zutraute oder gut war. Fast als gäbe man sich damit in des andern Hand.

Was tat ich? Ich hätte mich Alfred Roller nähern können durch gemeinsame Bekannte. Das benutzte ich nicht. Die waren nicht die Richtigen dazu, sie waren nicht hoch genug Gesinnte in meinen Augen. Es war mir zu zufällig, ja zu kompliziert, Alfred Roller gerade durch sie kennen zu lernen. Nein, ich wollte „einfach" einen Gymnasial-Verein für Kunst und Wissenschaft mit Vorträgen und Diskussionen gründen (Garten beseeligendster Aussichten!); und würde ihn zum Mitglied auffordern. So würden wir uns kennen lernen. Das schien mir weitaus der innerlich notwendigere und auch der schönere, dabei der kürzere Weg. Es schien mir weit kürzer, erst einen Verein aller „Geistig Interessierten" unseres Gymnasiums zusammenzubringen, als mich an Öhmke anzuschließen (anzuwerfen), wenn ich ihn einmal mit Roller gehen sah. Auch sicherte ich unseren Beziehungen durch den Verein gleich ein Niveau, das unser würdig war. Nb. aus dem Verein wurde nichts. Auch nicht aus meiner Bekanntschaft mit Roller.

Später, als einundzwanzigjähriger Jüngling verehrte ich Friedrich Paulsen (in ganz anderem Sinne natürlich). Ich wußte: er hat eine Sprechstunde. Fiel es mir ein, ich könnte einfach einmal in die Sprechstunde gehen, wie es hundert andere machten? Nein, der Gedanke kam mir gar nicht. Aber ich wußte plötzlich: ich würde jene ganz große Untersuchung über die Theodicee schreiben (deren Splitter mich noch jetzt drücken). Immerhin vermutlich Arbeit einiger Jahre. Die würde ich ihm in einem Widmungsexemplar schicken. Ein großes Werk war in meinen Augen der allein würdige, ja der kürzeste Weg, zu einem solchen Manne zu gelangen wie Friedrich Paulsen. Und der Gedanke daran war ein wundervoller, neuer Sporn für meine Arbeit, den ich nur auch ihm, dem verehrten Manne dankte.

Ich bin nie bis zu einem vorgedrungen, zu dem ich mich sehnte zu kommen. Hier ist die Erklärung. Die größten Umwege waren mir gerade recht, gerade weit genug zu meinem Ziel. Die kürzeren Wege waren mir zu lang. Ehrfurcht, Scham und Umweg stehen in einer festen Korrelation zueinander. An der Größe und Art meiner Umwege ist zu ermessen die Größe der Scham und der Ehrfurcht, die ich gekannt habe.

Um noch einmal auf Roller zurückzukommen: ich erinnere mich, wie ich ihn eines Tages in den Ferien mit Öhmke und einigen anderen durch die Dämmerung des Stadtparkes geistern sah. Lärmend, koboldig, etwas angetrunken. Schmerz, als hätte ich eine große Sünde begangen (ihn so zu sehen!); ich fühlte mich für ihn verantwortlich. Hätte er mich doch lieber persönlich gekränkt durch ein Wort: es wäre mir willkommener gewesen, als daß er das tat, was sich doch gar nicht gegen mich richtete und was ich dennoch nicht verzeihen konnte: er ließ sich gehen. Ein Götterbild stürzte. Nun, dachte ich, müßte meine Liebe von selber ein Ende haben, da ich ihn doch schmerzlich verachten mußte und von nun ab zu Öhmkes Art rechnen. Aber, o Schrecken, am nächsten Tage, im Schulhof merkte ich: ich, der ich nur einen Hohen, einen jungen Griechen lieben wollte, liebte ihn weiter nach wie vor. Grenzenlose Angst: war ich ihm verfallen auf Nimmer-Loskommen, es mochte geschehen, was wollte? Und dann geschah eine Weile nichts, nichts Kränkendes von seiner Seite. Im Gegenteil, er bewegte sich mit der alten Grazie durch den Schulhof. Aber nach mehreren Monaten mußte ich mir eines Tages sagen: mein Gefühl war erloschen. Vielleicht lebte es schon seit Wochen nicht mehr, aber ich hatte es gar nicht bemerkt, daß der Schrein in mir leer geworden war, an dem ich zu Alltagsstunden mit Ehrfurcht und Scheu vorbeiging, um ihn nur in feierlichen Stunden zu öffnen. Gerade weil ich mir nur selten Zutritt verstattete, hatte ich es nicht bemerkt, welche

Veränderung vor sich gegangen war. Erst die nächste Stunde der Einkehr zeigte es mir. Dem früheren Erschrecken: daß Liebe trotz aller Gründe nicht weicht, folgte nun das zweite: daß Liebe ohne allen Grund plötzlich entwichen ist. Angesichts dieses Umstandes aber kam ich selbst mir angstvoll unberechenbar, ungerecht und verwerflich vor. Und mit einem so Fragwürdigen, Unvertrauenswürdigen, mit mir selber nämlich, war ich auf Leben und Tod zusammengebunden! Eine letzte, tiefe Trauer und Erfahrenheit lag infolge dieser Erkenntnisse damals auf dem Grunde auch meiner übermütigsten Stunden. Meine eigene, ununterdrückbare Knabenheiterkeit konnte mir damals oft seltsam unglaubhaft werden. Ganz zuletzt aber nutzte sich auch die staunende Mißbilligung meiner heiteren Stunden durch mich selbst ab. Da dachte ich: jetzt bist du so schlecht, daß du deine Schlechtigkeit schon gar nicht mehr fühlst. Aber ich konnte ja eben deshalb wieder unbefangen lachen, und so gesundete ich von aller Schlechtigkeit durch meiner Schlechtigkeit Gipfel. Die Seele befreit sich von manchen Sünden einfach durch deren Häufung. Gewohnheit macht Alltag aus ihnen: und Alltag ist nicht mehr Katastrophe. Man sinkt so lange, bis man wieder auf dem Boden steht, von dem man fiel, dem Boden des Alltags.

Dies ist meine Geschichte mit Alfred Roller mit dem ich nie ein Wort gesprochen habe, der von mir nie etwas gewußt hat. Das heißt: ihren endgültigen Abschluß fand sie eigentlich erst später in jenem Aufsatz, durch den ich mir vornahm, das Leiden um ihn in Frucht zu verwandeln. (Frucht war damals mein höchstes Wort.) Ich begriff es nicht, das Paradox, daß so viel Un-Notwendiges zwischen Menschen geredet wurde. Aber gerade das Beste, was jeder dem anderen zutraute und andachte, das größte Geschenk, das mit Worten zu geben war, erstarb unausgesprochen. So waren alle Beziehungen zwischen Menschen von außen viel ärmer und grauer anzusehen, als sie in Wirklichkeit sich verhielten. Und das Leben schien mehr Wüste als es war. Weil gerade das Beste in der Welt unausgesprochen blieb, konnte es nicht Schönheit werden in den Beziehungen der Menschen, nicht Schwinge noch Wärme entfalten. Wie viel reicher aber konnte das Leben sein, wenn nicht diese Kälte der Zurückhaltung gläserne Wände errichtete und alle Beziehungen zwischen den Menschen auf ewige Anfänge, Keime einschränkte: wenn erst einmal die besten Gefühle sich getrauten zu scheinen, was sie waren.

An diesem Punkte erwuchs mir meine große Forderung. Es mußte die Kunst gefunden werden, das Unsagbare doch zu sagen, — das Schamhafteste noch: ohne Schamverletzung. Und war denn nicht alle Kunst, ohne es selbst zu wissen, nur eine Vorschule für diese höchste Kunst, die ins Leben selber mündete und es zur Kunst emporsteigern wollte. Ich sah eine Brücke geschlagen über die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit.

Doch wie, wenn gerade die Anfänge bereits das Beste an den menschlichen Beziehungen wären, jedes Näher nur Entfernung auftäte und Abebbung des Gefühls und zerstörte Illusionen mit sich brächte? Dann wäre es gerade eine Weisheit der Natur, uns so lange wie möglich bei den Anfängen zu halten und bei den fernhin gespannten Bögen der Sehnsucht zu Menschen. Dann wäre es in Ordnung, daß man nicht zu einem Menschen gehen konnte und sprechen: ich glaube so Gutes von Ihnen, wollen wir nicht miteinander zu verkehren versuchen? Denn hat man das gesagt, so gibt es kein Zurück mehr, auch wenn man sich geirrt hat. Und der Irrtum wäre unter jenen skeptischen Voraussetzungen die Regel. Ja, sollte sich denn am Ende jedweder in seinen Wegen aufgehalten sehen durch tausend Girlanden fremder Liebe unter seinen Füßen? Wohin kam ich? Jene unsinnigste, seltsamste Konvention schien plötzlich recht zu haben, daß man einander nur durch einen gemeinsamen Bekannten kennen lernen konnte, denn sie lag im Sinne einer Auswahl, eines Schutzes. Und daß auch die Bekanntschaft selbst zunächst nur ein allmähliches, reserviertes Tasten blieb, ohne offenes Ergreifen, war sinnvoll unterm Gesichtspunkt der Rückzugdeckung. Wenn dieses Tasten und Ahnen und allzuhoch vom anderen Glauben nicht gar das Schönste war, was das Leben überhaupt für uns aufhob!

Mein Aufsatz hatte einen neuen Glauben verkünden wollen. Nun blutete er aus tausend Zweifeln, die ich ihm selbst beibrachte. Ich war als Verkünder ausgezogen. Und indem ich die Gründe für meine Verkündigung suchte, fand ich die Gründe gegen sie. Mein Aufsatzeifer verrieselte fruchtlos.

## 2.

Als Knabe: völlige, schattenlose Anbetung der Antike, der schönen, ernsten Form. Als Jüngling wuchsen mir vielfältige Inhalte zu. Für diese war die Antike kein Ausdruck mehr. Plötzlich Zweifel, Gefühl einer

Kälte. Ich verließ die Antike, aber mit dem Gefühl, von ihr verlassen, im Stich gelassen zu sein, von ihr gegenüber der Vielheit der neuen Inhalte nicht mehr Hilfe zu empfangen, nunmehr allein meinen weiteren Weg suchen zu müssen auch in der Welt der Formen. Diese Zeit mit dem Gefühl furchtbarer Verantwortung: an etwas Heiligem zu zweifeln. Mut und Übermut dieses Zweifels. Noch größerer Mut und noch größerer Übermut, den Zweifel auch in Worten zu bekennen und anderen mitzuteilen. Gespräche mit Johannes, Ernst, Alfred über meine Zweifel. Gegen Johannes ganz offen; Ernst schonte ich etwas, Alfred noch weit mehr. Am nächsten stand mir Johannes, den ich am wenigsten zu schonen brauchte, am meisten liebte ich Alfred, den ich am meisten schonte, dem ich mich am meisten verbarg. Neben der Qual des Zweifels selbst aber gab es bei solchen Gesprächen noch das schändliche Gefühl: du entfremdest andere ihren Göttern; versinken sie dir, so brauchst du sie anderen doch nicht auszureden. Dagegen: es ist nötig, klar zu sehen; Unklarheit macht Mittelalter mit Hexenverbrennungen. Sie sollen doch einst Führende werden! Soll man sie belügen? Haß gegen konventionelle Worte, an die man nicht glaubt. Recht, ja Pflicht zur Wahrheit! Meine Freunde, auf die ich stolz sein will, müssen es ertragen, die Wahrheit und den Zweifel zu wissen. Es ist gut, daß sie sich darin üben.

Und dennoch blieb der Konflikt: Ist etwa die Lüge nicht überall auch das Übel, sondern heilsam, die Wahrheit aber oft statt heilsam gefährlich? Ich wußte mir keinen Rat, wurde unsicher, schwankend, und empfand das Schwanken wieder als haltlos und als häßlich. So fand ich mich vom Stolz ja Übermut hoher Verantwortung auch sofort wieder heruntergeworfen bis zur Selbstverachtung eines haltlosen, ja Zügellosen, — der dennoch anderen Richtung geben will. Ähnliche Erlebnisse mit religiösen, autoritativen Zweifeln und allen gefährlichen, kritischen, pessimistischen Erkenntnissen. Jedesmal großes Bedenken, sie zu äußern aus Schonung für die anderen. Ansteckungsgefahr. Und zugleich ganz in der Ferne der Wunsch, den hohen Lehrer zu finden, der all meine Zweifel überlegen löste; ich, der ich für meine Freunde den Lehrer spielte, wünschte den Lehrer.

Zehn Jahre später habe ich mir dann einen Ausgleich zurecht gemacht: in meinen Büchern. Da sagte ich selbst meine schlimmsten Zweifel, noch atheistischere als Atheismus. Aber ich brachte sie auf so allgemeingültige, weite, auf so abstrakte, äußerste Formeln, daß sie unaktuell wurden. So las niemand die schwierigen Bücher, geschweige die Zweifel aus ihnen heraus. Und doch hatte ich sie ausgesprochen. Meinen Zweifeln und meinen Zweifeln am Zweifel war geholfen. Geburt des verklausulierten Stils aus Aussprechenmüssen dessen, was man nicht aussprechen darf; aus Zweifel und Zweifel am Zweifel.

Nb. Vollständig außerhalb meiner Zweifel ließ ich in jenen fernen Jugendjahren wohl nur Felix B., den zukünftigen Theologen. Was hat es mich gekostet, ihm bei so langjährigem Umgang nie etwas zu verraten. Es rührte mich so, wie vertrauensvoll er sich mir gab. Ich wollte da ja nichts zerstören durch meinen Umgang. Und übrigens gab es ja noch Kunst zwischen uns, auch Interesse an Geschichte, — Kirchengeschichte eingerechnet. Wir waren ja reich, trotzdem dies Dringlichste zwischen uns nicht zur Sprache kam. Wie oft sagte ich ihm noch zuletzt: Als Theologe kann man unendlich viel Gutes fördern, praktisches Christentum wirken trotz etwaiger dogmatischer Bedenken. Und gerade Felix B. hat sich dann das Leben genommen: aus Zweifeln, denen er — hinter meinen Rücken so zu sagen — Raum gab. Wie durfte er: hinter meinem Rücken? Geschah das etwa aus Schonung für mich?

Ich war ein anderer, wenn unser Kreis vollständig zusammen war, und je ein anderer gegenüber jedem meiner Kameraden einzeln. Das fühlte ich mit stummer Verwunderung. Daraus wuchs mir die brennende Frage: wer war denn ich selbst, wer von allen, die ich war? Wer waren meine Freunde? Mir schien manchmal, ich kannte nicht mich, nicht sie. Und so lebten wir zusammen jene schönsten, traurigsten Jugendjahre.

## Neben dem System

Von Kurt Hiller

Dichter Friedrich Koffka, dreißigjährig, also durchaus nicht jener „Jüngsten" einer, denen man etliches nachsehen kann, zum Beispiel Bildungsmangel und kritische Gewissenlosigkeit, setzt sich im fünften Hefte des Jungen Deutschland „mit den Meinungen", wie er sagt, „des Schriftstellers Kurt Hiller" auseinander. Dies ist sein gutes Recht, und er hätte davon einen viel ausgiebigeren Gebrauch machen können. Das nämlich, womit er sich „auseinandersetzt", zutreffender: wogegen er, statt stahlharter Argumentgeschosse, breiige Pathosklöße schleudert, ist ein Mixtum compositum aus Meinungen, die ich habe, aus meinem schlechten Charakter (den er so unzart ist, bei dieser Gelegenheit zu enthüllen) und aus Meinungen, die ich seit Jahren privatim und öffentlich auf das entschiedenste bekämpfe. Mag es auch immer ehrenvoll sein, angegriffen zu werden —: es langweilt, angegriffen zu werden wegen Empfehlens von Haltungen und Lehren, deren Verwerflichkeit nachzuweisen man sich den Mund fusselig redete. Das mindeste, was ich von einem Gegner verlange, ist: daß er mich liest, bevor er mich rempelt. Ich habe das System, das lebendige, daher bewegliche, unstarre, natürlich unfertige, meines Denkens in annähernd tausend Druckseiten einer übrigens ziemlich zusammendrängenden Prosa seit 1908 impliziert und expliziert; aber der Herr Polemiker knöpft sich nicht das System vor, er bezieht seine Meinungen über meine Meinungen aus dem winzigen Reservoir einiger aphoristischer Sätze, die ich „neben dem System" in dieser Zeitschrift geäußert habe. „Auf die sonstigen Schriften H.'s," sagt er, „brauche ich nicht hinzuweisen, da sie bekannt sind". So? Ihm jedenfalls nicht.

Denn wären sie ihm bekannt, so würde er nicht den lächerlichen Vorwurf gegen mich erheben, ich verträte eine Theorie, laut welcher die Unzufriedenheit mit dem Weltzustande als „wertvoll allein durch ihr Dasein" gelte, man „nicht nach dem Inhalt des Imperativs" zu fragen habe, das Imperativische „schon als solches ein Wert" sei, „der ‚Wille' allein gefordert" werde und „die Frage, was denn ‚gewollt' werden solle, späterer Prüfung vorbehalten" bleibe. Diesem Unsinn stelle ich meine Schriften . . , da dies nicht angeht, folgende Sätze aus meinen Schriften gegenüber:
„Was nützt es, wollen zu wollen, wenn man nicht weiß, was man wollen soll." (1913; ‚Die Weisheit der Langenweile', Band II, S. 124.) „Kämpfen an sich ist ohne Wert; man muß wissen, wofür man kämpft; und zwar recht genau, präzis, konkret, substanziiert. Substanzloser Idealismus bleibt Strohfeuer . . . . . Jedes sozialagitative Vorgehen ist Schwindel, ehe nicht im Hirn des Agitators die Idee, als deren Werkzeug allein es Sinn hat, mit höchster Helligkeit erstrahlt." (1916; ‚Das Ziel', S. 195/196.) „Der absolute Fortschrittsbegriff trompetet ‚vorwärts!' und verrät nicht, in welcher Himmelsrichtung wir marschieren müssen, um vorwärts zu kommen. Seine Antwort auf die Frage, welchen Zustand man erstreben solle, lautet: den zu erstrebenden. Der absolute Fortschrittsbegriff ist der Begriff der absoluten Binsenwahrheit." (1918; ‚Tätiger Geist', S. 34.)

Koffka zankt und meint mich: „Dieser Mensch treibt die Bewegung als Selbstzweck." Dabei schrieb ich im ‚Ziel' (S. 196): „. . . so schöpfe ich . . Verdacht, . . weil ich, bei aller Antipathie gegen Unjugend und Ruhe, mir unter ‚Bewegung' eines Menschentrupps nichts Gescheites vorstellen kann, solange man mir verheimlicht, wohin er sich bewege." Ferner auf S. 198: „Diese (nämlich die Aktivität) zu kanonisieren, zu verabsolutieren, sie zum Wert an sich zu erheben und als Selbstziel hinzustellen, wäre sublimstes Quäkertum . . . . . Gerade wer im Endlichen, von Bluts- und von Hirneswegen, der Ruhe unerbittlichster Feind ist, hat Recht und Pflicht, den bakuninianischen Satz, in der Unendlichkeit sei Katastrophik, Explosion, Revolte, Bewegung das schlechthin Gute, als Dogma zurückzuweisen." Immer wieder verspottete ich die formale Revolutionarität, den „Expressionismus" anarcho-lyrischer Manifestanten, und rief, die Bezichtigung der Trockenheit, der Pedanterie, der fehlenden „metaphysischen" und „kosmischen" „Verankerung" nicht fürchtend, zu klarumrissener, inhaltlicher, scharf punktierter Programmatik auf. Ich begann (1908) mit einer von der Idee beherrschten, doch Reales anpackenden strafrechtskritischen Unter-

suchung, in der ich sehr wohl wußte, „was“ ich wollte: neben dem charitativen, verbrecherfreundlichen Gesichtspunkt in der modernen Kriminalistik den freiheitlichen zur Geltung bringen, der das Problem der Strafwürdigkeit entstehn läßt, nämlich die Frage heraufzwingt . . . nicht, wie jener Verbrecher liebe- und zweckgemäß zu behandeln, sondern ob nach richtigem Recht jener überhaupt ein Verbrecher sei. Ich blieb übrigens keineswegs bei der Analyse des Grundsatzes, sondern exemplifizierte sofort auf positive Paragraphen — so wie ich dann später (1916) an die prinzipielle und abstrakte Philosophie des Ziels den Entwurf eines aktuell-konkreten Programms knüpfte, in 18 Punkten, die ich hier nicht aufzählen mag, von der Abschaffung des Krieges bis zum Schutz der Gedanken-, Rede- und Preßfreiheit. Inzwischen nahm ich an der linken sexualpolitischen Propaganda teil, stritt gegen die Todesstrafe, für den pazifistischen Gedanken, und machte zuletzt in einer Schrift, die dem konstruktiven oder kreativen Staatsrecht angehört, sehr bestimmte Vorschläge. Auch schickt die Bewegung, die ich mit Freunden schuf, sich an, nicht Literatur zu bleiben. Angesichts dieser Tatsachen wagt ein Poetaster über mich zu verbreiten, der Inhalt des Imperativs sei mir wurst, und die Frage, was denn gewollt werden solle, behielte ich späterer Prüfung vor. Koffka ist kein Verleumder und spricht schwerlich etwas wider besseres Wissen aus. Folglich ist sein Vorwurf das Zeichen hanebüchener Ignoranz. Es ist aber unsittlich, auf dem Boden solcher Ignoranz den Richter zu spielen.

Auch alles, was er meinem „Rationalismus“ unterschiebt, erweist sich als törichtes Zeug. Ich bin nicht müde geworden zu betonen, daß Ratio nicht Intellectus und Geist nicht Verstand ist. Daß der Intellekt orientiert, die Ratio dagegen reguliert, der Intellekt nur Begriffe, die Ratio auch Ideen entwickelt, der Intellekt das Seiende, die Ratio das Seinsollende zum Gegenstand hat, der Intellekt erklärt, die Ratio wertet, im Intellekt verfeinert-Animalisches waltet, in der Ratio das Erhabne, Messianische, spezifisch-Menschliche. Der Verstand — zum Überdruß predigte ich es — benutzt die Natur, der Geist ist die Verschwörung wider die Natur. Wenn da nun Koffka des Weges kommt und „polemisch“ losbricht: Rationalismus? Hu! Verstand für sich allein ist nichts! bleibt ja leer! ein nutzlos abrollendes Räderwerk! Verstand ist bestimmt, dem Geiste zu dienen!! — so behalte ich doch Recht mit dem Scherz, daß „Rationalist!“ der Racheschrei derer ist, die nicht denken können.

Nein, denken kann Dichter Koffka wirklich nicht; und lesen kann er auch nicht. Sogar meine paar Aphorismen in Heft 3, die er inkriminiert, las er falsch. Wo forderte ich, „daß das große Kunstwerk eine imperativische Spitze trüge“? Ich ließ dem Werk, aus technischem, nämlich wirkungspsychologischem Grunde, seine Kugelgestalt. Ich bestritt ausdrücklich die Notwendigkeit, „daß ein Imperativ seinen unmittelbaren Inhalt bildet“; „aber“, erklärte ich, „allemal bildet der imperative Mensch ihn“. Wo dessen Sieg oder tragisches Schicksal nicht Essenz ist, ist nicht geistige Kunst. Dabei bleibe ich — auch gegenüber denkfähigeren und produktiver machenden Gegnern als Koffka. Schwachköpfe, die meinen Gedanken vergröbern und verhunzen und als die Absicht weitergeben, den Künstler in das „Getriebe des Tages und der tausend Fragen“ „herabzuzerren“, lassen mich kalt. Ich bin für Don Carlos, für Hetmann und für Madame Legros — auf die Gefahr hin, als Verehrer des Probekandidaten zu gelten. Und habe ich die Wahl zwischen dem Probekandidaten und psychologisierend-mythischem Edelgedrechsel eines Hofmannsthalepigonen, der vor der Tumbheit bauchrutscht, so ziehe ich womöglich als das kleinere Übel den Probekandidaten vor. Denn es gibt wahrhaftig eine höhere Zinne als die Zinne der „Partei“, aber die Zinne der Partei ist immer noch höher als . . garkeine Zinne.

Auf garkeiner Zinne, vielmehr tief im Morast eines (wenn auch noch so hochtrabend ästhetisierenden) Genießertums steht, wer glaubt, daß der imperative Künstler, sagen wir Euripides oder Dante oder George oder Karl Kraus, erst „mit Bedacht“ nach Dingen „suchen“ müsse, „die ihm eine Reibungsfläche bieten und einen Grund, sich zu ärgern“; wer die Frage für aufwerfbar hält, ob die „Unzufriedenheit“ des geistigen Menschen mit der Welt, die er vorfindet, „eine Berechtigung habe“. Eine Berechtigung!! Im Jahre des Heils 1918, das ich nicht zu definieren brauche, bekennt in Deutschland einer, es gebe für ihn „wichtigere Tätigkeiten als die, an den Dingen Anstoß zu nehmen“. O ja, auch für mich gibt es wichtigere — nämlich Dinge zu tun über das Anstoßnehmen hinaus. Aber für ihn? Er möchte schöpfern; er möchte „schwebende Bälle“ machen, „um die sich herumgehen läßt“; „goldene Äpfel“ in den Äther schleudern, als ein „Strahlender“, ein „Erfüllter“, ein „herrlich Befreiter“.

Wir andern, die wir erfüllen und herrlich befreien wollen (wenn uns am Strahlen auch weniger liegt), müssen uns einiges anhängen lassen. Unsre „Einstellung auf die Gegebenheiten“ ist „durch-

aus nichts anderes als eine Geste"; all unser Wirken ist „eine Art geistiger Gymnastik"; wir brauchen „ewig einen geistigen Popanz", „erhitzen uns an fremden Denkformen", „leben von Gedanken anderer" (wenn Koffka's Artikel doch wenigstens von meinen Gedanken lebte! aber nicht einmal das!); betrachte man unsereinen in den „Stunden des Ausruhens", „des Zurücksinkens zwischen den Gefechten", so „öffnen sich furchtbare Einblicke in den Hohlraum seines Herzens". Das könnte kränken; und empören könnte es, dies „Hohlraum des Herzens", denkt man an das Werk eines im Geiste geliebten Freundes, der mitgemeint wird: an Ludwig Rubiner's „Der Mensch in der Mitte", oder auch an Schriften van Eeden's oder an eine Rede wie Hugo Sinzheimer's „Völkerrechtsgeist", oder an Robert Müller in Wien oder an Heinrich Mann's unerhörten „Zola"; indessen man kennt ja von früher her (o „Türmer"-Erinnerungen! o „Rheinlande"! o träumerischer Schaffner!) den billigen Trick des Ressentiments mittlerer Köpfe, Leuten mit mißliebiger Hirnlichkeit fehlende Herzlichkeit nachzusagen. Wer nicht widerlegbar ist und gegen den es doch gilt sich zu wehren, denn es gilt zu bestehen, vor dem eignen Gewissen nämlich, — der muß als schlechter Charakter verdächtigt werden. Gründe, gegen die ihr ankönnt, sind bloß irrig; Gründe, gegen die ihr nicht mehr ankönnt, Knirpse, sind „Dialektik bis zur Infamie". Wo eine Denkung schärfer, reicher, eigenwilliger, kräftiger ist als eure, da ist sie „nicht Weisheit, sondern Klugheit" und entspringt keiner „zeugenden Mitte". Wo einer den Kern eurer Irrlehre herausholt und im vollen Sonnenlicht demonstriert, da „biegt" er sie „um" „ins Einseitig-Schiefe" — da „fälscht er sie", möchtet ihr am liebsten sagen. Ihr habt nichts im Sinn als eure Selbsterlösung; wer außen eine Welt sieht, die schlecht, und innen ein Weltbild schaut, das gut ist wer die schlechte Welt dem guten Bilde mit aller Kraft anzugleichen sich müht, den schmäht ihr einen unfruchtbaren Protestschreier, den beschimpft ihr als „stumpf" und „leer" und als einen Hanswurst, „der in all seinem Wirken abhängig davon ist, daß es ‚Gegner' gibt in der Welt". „Man beraube ihn seiner ‚Gegner': man wird ihn seiner Feder berauben." Hier lüftet eure verfluchte verkappte Eitelkeit ihr Visier! Der Feder berauben? *Ihr* könntet es nicht ertragen; *ihr* müßt ja mit euren „goldenen Äpfeln" jonglieren und paradieren, vor euch selber und vor dem Parkett. Wir aber — wir wären glücklich, weinend glücklich, wenn alle Widerstände gegen das Gute, wenn alle ‚Gegner' fielen . . und im endlich errungenen Erdenparadies unsre Feder ruhen könnte; *denn wir führen die Feder aus Pflicht.* Giftiger kleiner Versschmied, was weißt du von meinen großen Vorfahren, was weißt du von meinen ungeheuren Nachkommen, *was weißt du vom Gesetzgeber?* — Niemanden vergleichen! Aber lebte heut Christus unter uns, Fritz Koffka würde ihn, der keine Dramen schuf und kein „Gebild" anhöhnen: „Du wärest ja nichts ohne die Pharisäer und das Otterngezücht und die Wechsler im Tempel!"; lebte heut Sokrates, der keine Statue meißelte und keine Strophe, Koffka kläffte ihm zu: „Windbeutel! abhängig von den Sophisten! Du holst Scheite aus fremden Feuern!" Und wie würde das Äpfelschöpferchen erst Nietzsche anzetern, der keine Zeile schrieb, die nicht Kampf war!

Wir lassen den Künstler zu, wenn er Kämpfer ist; jener läßt den Kämpfer nicht zu, selbst wenn er Künstler ist. Oder vielleicht gerade nur dann nicht, wenn er Künstler ist? Sollte der Kämpfer ohne Künstlertum, der Kämpfer ohne Rang und Mittel, der kleine Mann unter den Kämpfern Herrn Koffka vielleicht genehm sein — weil er sich dem ja nicht unterlegen zu fühlen braucht, weil er dem vielmehr aus höherer Sphäre leutselig auf die Schulter klopfen kann ? — Die Verächtlichmachung des kämpfenden Künstlers, des kämpfenden Denkers, des kämpfenden Menschentyps überhaupt . . ist nicht leibnizisch-optimistisch oder quietistisch oder passivistisch oder ur-konservativ, auch nicht herzlos, verantwortungslos, anmaßend und frech, sondern einfach *kindisch*.

Uns, die wir — es tut weh, es zu sagen — leiden und sehen, daß Menschen unendlich leiden, und sehen, daß sie nicht bloß kraft unentrinnbarer Weltgesetze leiden, sondern durchaus auch kraft der abstellbaren Willenswillkür menschlicher Roheit und Unvernunft; die wir den Sinn unsrer individuellen Existenz, jeder den Sinn der seinen, nach schweren, tiefen Kämpfen (von denen der Unphilosoph nichts ahnt) einzig im Vermindern jener Leiden erblicken, im Beheben ihrer durch Menschengeist behebbaren Ursachen, im Abstellen des Wirkens menschlicher Roheit und Unvernunft, im — da dies Wirken sich wehrt — *Kampf* für seine Abstellung, „bis zum jüngsten Gericht"; die wir den Bankerott der Kirche, die Einflußlosigkeit der Ideologie, das erbärmliche Behagen der bestallten Politiker, die Ohnmacht der proletarischen Internationale erlebt haben und fiebernd nun neue Wege suchen zu den alten Zielen seit Jesaja; die wir nichts um der Originalität willen tun und keine interessante Sekte sein wollen, sondern, beglückt von der heiligen

Allgemeingültigkeit und Größe unsrer Aufgabe, uns innig in der historischen Linie fühlen, die mit der Encyclopédie gewiß nicht erst begann und mit der russischen Revolution, das walte Gott, nicht aufhören wird; uns einziger Schar des Zeitalters, die vor dem Geist der Geschichte verantworten könnte, den überlieferten Namen „Junges Deutschland" von neuem zu tragen — uns wird in einer Monatsschrift „Das junge Deutschland" von einem längst nicht bewiesenen Herrn, der dichtet, kühl eröffnet, in unserm „Innern brennt keine Flamme"!

Dies Wort, das niemanden so wenig trifft wie uns und gerade deshalb niemanden so verwunden kann wie uns, steht gedruckt da; Menschen, die uns nicht kennen oder uns halb kennen, lesen es. Da Bosheit es nicht hinsetzte, muß es Unwissenheit geschrieben haben. Was nützt dieser Trost; gedrucktes Wort bestimmt Lesende. Aber ihr Lesenden, die es laset, wollet bitte bemerken, in welchem Grade ernst jener Schreiber seine emphatischen Metaphern nimmt. Auf der dritten Seite des Schmähstücks keift er, wir seien „ohne Wurzeln und ohne Stamm", unser Denken erwachse „nicht selbstherrlich aus der nährenden Erde" ( . . „Schmarotzerpflanzen" wird nicht geäußert, aber die Assoziation dieser Vorstellung lebhaft erwartet) — während er auf der fünften Seite schwört, daß wir „keine Wurzeln haben als in der Welt" (andre Leute hätten welche in transzendenten Geländen). Haben wir nun Wurzeln oder haben wir keine? In der Erde oder nicht in der Erde? In der Welt oder außerhalb? Die pfäffische Phrase desavouiert sich. Mit dieser Gewissenhaftigkeit des Geistes spricht ein spreiziger Moralist Erfüllten die Ehre ab. Und sein Positives? seine Gegenidee? — Nichts als anspruchsvolles Geseiche! „Urgründe des Schaffens", „dunkle Bezirke", „tragische Maske", „abfallen werden die Hüllen", „die großen Rufe", „die großen Gesänge", „die große Bühne", „der große Schauer" — — das große Geschwätz! Apotheose: der „Mensch", der „mit Augen, die entsetzt sind und voll Seligkeit, das Ziel seines Wesens erkennt und entschlossenen Fußes hinschreitet zu seinem Ziel" —: welchem Ziel denn? Wir Aktivisten, in zwei (verbotenen) Bänden, sagen es, deutlich und überdeutlich; F. Koffka, in seinem erlaubten Pamphletchen, schweigt sich darüber aus. Denn er hat zwar einen entschlossenen Fuß — ein entschlossenes Gehirn fehlt ihm. Höchstens zum Negieren, zum Zersetzen ist es entschlossen; aber zum Aufbauen? Mit Quark läßt sich nicht bauen; da matscht alles zusammen. Quark sind keine Steine, und Phrasen kein Mörtel; selbst die pathosdicksten und aufgeblasensten nicht.

Verdammt, daß sich unsereiner mit Phraseuren herumschlagen muß! Ich wünsche mir einen Gegner, der meinen Gedanken, meinen unverfälschten, sich vornimmt und seinen Gegengedanken, seinen klaren, auf die Ebene meines Gedankens oder über die Ebene meines Gedankens rückt. Selbst Werfel, den ich verehre, versagte. Aber wieviel gütiger, wieviel geistiger, wieviel reiner, reicher und tiefer war Werfel als dieser Koffka! Gib mir, Herr, endlich einen ebenbürtigen Feind!

## Das Reinhardtsche Theater

Von Hugo von Hofmannsthal

Hugo von Hofmannsthal übergibt uns diese Ausführungen zur Vorveröffentlichung. Sie stellen einen Teil der Vorrede des demnächst erscheinenden Werkes „Reinhardt und seine Bühne" dar, das von Ernst Stern und Heinz Herald herausgegeben wird. Wir bringen den Aufsatz mit Genehmigung des Verlags schon heute zum Abdruck.

Das Reinhardtsche Theaterunternehmen ist eine Macht geworden, von der, weit über Berlin hinaus, in hundert deutschen Städten das Bühnenwesen und auch das sonstige Kunstwesen influenziert wird. Wer dies nicht direkt gewahr wird, kann es an den Gegenströmungen erkennen, an der Ostentation, die damit getrieben wird, daß man vom Reinhardtschen Geiste unabhängig oder ihm entgegengesetzt sei. In der Tat ist nichts dabei gewonnen, wenn man ihn nachahmt. Aber es kann viel gewonnen sein, wenn man von ihm lernt, aus der konventionellen Verbindung auf die Elemente zurückzugehen. Dies tun mit mehr oder minderer Befähigung so viele daß man ohne jeden Zweifel von ihm Epoche datieren muß. Die ihn anfeinden oder ihn zu ignorieren vorgeben, nehmen ihm da und dort einen Gedankengang, eine einzelne Intention weg, betrachten als fertige Resultate, was stets nur eine Valeur in einem ewig fließenden Bilde ist und bringen gerade dadurch an den Tag, daß ein geistiges Band und eine wahre Originalität da sein muß, welche bei ihm so viele fluktuierende Elemente zusammenhält.

* * *

Es liegt im deutschen Wesen, daß jede Sache immer wieder von vorne angefangen wird. Wir haben seit hundertundfünfzig Jahren eine neue dichterische Sprache, viele große Dichter und einzelne große Schriftsteller, aber wir haben streng genommen nicht, was man eine Literatur nennen kann. Desgleichen haben wir seit ebensolanger Zeit eine deutsche Bühne, aber wir haben nicht entfernt eine theatralische Überlieferung von der Selbstverständlichkeit, wie die Franzosen, worin die heutige Komödie von Capus oder Tristan Bernard sich zwanglos in die Entwicklung fügt, die von Molière und Regnard her läuft und Theaterdichter, Schauspieler und Publikum zur Einheit zusammenfaßt. Das normale deutsche Theaterwesen, wie es von den Intendanten und Stadttheaterdirektoren seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts betrieben wurde, verfolgte eine Art von ekletischem Traditionalismus: der Stil der Goetheschen Theaterführung, so wie ihn das ältere Burgtheater mit einiger Veränderung überliefert hatte, war maßgebend. Wo aber hinter solchen Instituten nicht eine grandiose Persönlichkeit stand, wie zu Anfang der vierziger Jahre Immermann in Düsseldorf, verfielen sie in einen glanzlosen Bildungsbetrieb, und der Enthusiasmus strömte zur Wagnerschen Opernbühne ab. Vor fünfundzwanzig Jahren trat Brahm auf und stellte in seiner „niederländischen Manier" diesem zeitlos und farblos gewordenen allgemeinen deutschen Theaterwesen etwas entgegen, das spezifisch modern und spezifisch norddeutsch war und das ganze Gepräge seiner wahrhaft bedeutenden und geistig glanzvollen Person trug. Er gab dem Theater, dem sowohl das Festliche als das Soziale abhanden gekommen war, zwar nicht das Festliche, wohl aber das Soziale wieder. Indem von der Bühne etwas so Bestimmtes und in seinen Grenzen bis zur Vollkommenheit Getriebenes gezeigt wurde, kam auch in die Zuhörerschaft wieder Nerv und Einheit. Das Vage und Schlaffe eines bloß vom herkömmlichen Bildungsbedürfnis zusammengehaltenen Publikums machte einem lebendigen Interesse Platz. Das Gefühl der Epoche, des Augenblicks, war stark und die

Teilnahme an einer notwendigen Entwicklung, in der das Soziale und Künstlerische einander hervorhoben. Der Realismus daran war nichts als eine augenblickliche Konvention, das Wesentliche war Geist, Intention, Gespanntheit. Diese Luft eingeatmet zu haben, in ihr als Schauspieler gelernt und in der Freundschaft mit dem Direktor gewebt und gelebt zu haben, war sicher von entscheidender Bedeutung für Reinhardt. Für den Mut, dem flauen und verwischten Geschmack der Allgemeinheit seinen eigenen Geschmack entgegenzustellen, sah er hier das große Beispiel. Vielleicht war es in gewissem Sinn der schönste Moment seiner Existenz, als er das Neue, das ihm vorschwebte, neben die schon anerkannte Brahmsche Darbietung hinstellen konnte.

* * *

Anderseits wäre vielleicht Reinhardt nicht denkbar, wenn nicht vordem etwas existiert hätte, wie das Wiener Theaterwesen. Nicht das gegenwärtige, das fast charakterlos geworden ist, sondern jenes, das sich von den ersten bis gegen die letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts erhielt und wovon vor zwanzig Jahren noch mehr zu spüren war als heute. Dort, an dieser einzigen Stelle innerhalb des ganzen deutschen Bereiches, hatte sich ein Theaterwesen entwickelt, dem man das Epiteton „volkstümlich" oder „natürlich" geben kann. Es bestand die Einheit zwischen den drei Elementen: Drama, Schauspieler und Publikum, die sonst nirgends da war. In diesem Sinn lassen sich Burg und Vorstadt in Eins zusammenfassen: an beiden Orten bildete der Schauspieler den Mittelpunkt, und was die Zuschauer mit ihm und dem Drama verband, war ein wirklicher Theatersinn, nicht die Bildung, die ein vager und problematischer Begriff ist. Es lagen in dem Ganzen unausgewickelte Elemente aus dem Barock, die den Zuschauer mit einbegriffen, während das Goethesche Theater ihn draußen läßt und das Wagnersche ihn idiologisch und nicht ganz wahrheitsgemäß behandelt. Der Begriff des Festlichen und Geselligen waren die stillschweigenden Voraussetzungen. Indem Reinhardt bewußt den Schauspieler als das Zentrum seines Theaterwesens ansah, griff er auf diese barocken Elemente zurück und entwickelte sie mit Phantasie und Liebe. Versucht man in seiner so vielfältigen Tätigkeit das Entscheidende aufzufinden, so ergibt sich vielleicht als das Stärkste dies: er hat die Art des Zuhörens verändert. Seine Tendenz ging beständig dahin, den Zuhörer auf eine andere Ebene hinüberzuziehen. Hierin liegt die Einheit und Konsequenz von vielen scheinbar ganz disparaten Versuchen und Unternehmungen: das Spielen in sehr großen, dann wieder in kleinen Sälen, die wechselnde Verwendung der Musik, die Varianten der örtlichen Relation zwischen dem auftretenden Schauspieler und dem Publikum, die scheinbar wechselnde Aufmerksamkeit, die er der sogenannten Illusion und dem sogenannten Bühnenbild widmet. Musik ist ihm wesentlich ein assoziierendes Element und das Licht und die Kulisse ebenso. Er benützt alle drei als Hilfsmittel, um die gewohnte Relation zwischen Zuschauer und Schauspieler aufzuheben und den Einen als Mittelpunkt und Festgeber, den Anderen als Teilnehmer des Festes und Medium einer vor sich gehenden Zauberei möglichst frei zu machen.

* * *

Das Singuläre ist, daß hier von den Elementen aus konzipiert und gebaut wird. Bei einem solchen Freimachen ist die Gefahr nahe, daß immer wieder das Chaotische eintritt. Insbesondere das Schauspielerische, völlig emanzipiert, führt ins Leere, in die Gemeinheit, ins Nichts. So verkam die commedia del' arte. Das Reinhardtsche Unternehmen ist von dieser Gefahr nicht einen Augenblick unbedroht, aber er kommt immer wieder gegen sie auf, nicht durch Grundsätze, nicht mit einem fixierten Geschmack, sondern mit einer wunderbaren Sensibilität, einer Phantasie, welche sich immer wieder entzückt an den Zusammenhängen und Übereinstimmungen und dadurch immer wieder das Höhere über dem Chaotischen durchsetzt. Das Ganze, über das er gebietet, debordiert immer, wird aber immer wieder an den Zügel genommen. Er wirft einem Element das andere entgegen: dem Schauspielerischen das Malerische, beiden das Dichterische und kühlt ein Feuer mit dem andern. Diese Arbeitsweise ist ganz einzigartig, unendlich fruchtbar in sich und eigentlich unnachahmlich. Die Aufgabe liegt für ihn wie für jeden produktiven Menschen im Strengerwerden, im Suchen des Stils, nachdem man sich der Elemente versichert hat. Aber zuerst muß Einer das Feuer kennen und hierin hat er einen ganz anderen Mut als Brahm, der primär ein Mann von ganz außerordentlichem Geist und erst in zweiter Reihe ein Mann des Theaters war. —

Mit all dem kam Reinhardt irgendwelchen vitalen Bedürfnissen der Epoche entgegen. Aus dem Über=

flüssigen wird keine Berühmtheit und Autorität wie die seinige. Am deutlichsten liegen diese Zusammenhänge in der Wertung des Visuellen. Die Generation, welche die Epoche trägt, hat sich gegen die frühere umgestellt in bezug auf den Sinn des Auges. Hier fiel das, was Reinhardt brachte, zusammen mit dem, was viele wünschten und suchten. Vielleicht könnte man in seinen Anfängen als das Leitende den Wunsch erkennen, das Schwarzweiß der Brahmschen Manier durch das Farbige abzulösen. Aber heute, wo man fünfzehn Jahre seiner Produktion überblickt, kann man vielleicht sagen, daß auch das Farbige nur eine der Formen des Rhythmischen war, das auf allen Gebieten des Theaterkomplexes wieder zur Geltung zu bringen, ihm vorschwebte.

## Von den Stufen des Theatralischen

Von Hellmuth Falkenfeld

Das Theater ist der Ort der öffentlichen Sichtbarmachung. Wenn es dort seinen Zweck am tiefsten erfüllt, wo es der Sichtbarmachung der Dichtung dient, so ist sein Wesen mit dieser Aufgabe doch keineswegs zu Ende bezeichnet. Denn das Theater dient nicht nur der Sichtbarmachung geformten Lebens, wie wir es in der Dichtung vor uns haben, — sondern es dient auch der Sichtbarmachung ungeformter Wirklichkeitsstücke. Es dient auch der Schaustellung, und zwar wird man von Schaustellung überall da reden, wo das, was auf dem Theater erscheint, in seiner Gegenständlichkeit sehenswert, nicht aber in seiner Beziehung auf einen dahinter stehenden dichterischen Geist anschauenswert ist. So könnte man die Zwecke des Theaters von vorn herein in zwei Formeln ausdrücken: Das Theater dient der Sichtbarmachung geformten Lebens, und es dient rein als Raum, der Schaustellung ungeformten, vom dichterischen Geiste unberührten Lebens.

Das Theater als Darstellung ungeformten Lebens, gleichsam roher Wirklichkeit, läßt sich nun wieder phänomenologisch in eine Reihe einzelner scharf voneinander gesonderter Stufen zerlegen. Diese Stufen des Theatralischen haben von dem höchsten Zweck des Theaters alle einen bestimmten Abstand und erscheinen in ihren Darbietungen umso reiner, je mehr sie das Prinzip der Distanz voneinander und von der höchsten Stufe wahren. Sie gehen nicht etwa geschichtlich und zeitlich auseinander hervor, denn das Kino, das als Stufe des Theatralischen scharf unterhalb des dichterischen Theaters steht, ist zeitlich viel später entstanden, als dies höchste Theater. Die Reihenfolge, in der sich uns die Stufen des Theatralischen zeigen, ist nicht die Reihenfolge der geschichtlichen Zeit. Viel eher könnte man die Stufen des Theatralischen nach dem Prinzip der Wirklichkeitsbewältigung aufeinander folgen lassen, so daß uns auf der höchsten Stufe die dichterisch geformte Wirklichkeit, auf der tiefsten Stufe die noch nicht einmal den Zwecken des Lebens entsprechende, die abnorme Wirklichkeit, entgegentritt.

So weisen wir die niedrigste Stufe dem Theater der Spezialitäten an, jenem Theater, das uns aus den Vorführungen herumziehender Gaukler und wandernder Zirkusse bekannt ist, und uns mit dem anschaulich Unmöglichen, im Reiche der gewohnten Wirklichkeit Unbegreiflichen, bekannt macht. So begegnen wir auf einer höheren Stufe dem Theater, das uns nicht mehr die Abarten, die Varietäten der wirklichen Gegenstände zeigt, sondern den sinnlichen, dreidimensional anschaulichen Reiz der unverbildeten, wirklichen Gegenstände spüren läßt. Dies Theater erstreckt sich bis tief hinein in den Bereich der Operette, des Schwanks und der Posse, ja, es umfaßt auch noch zum Teil alle die theatralischen Darbietungen, die uns im Tanze, entgegentreten, denn hier kommt es letzten Endes überall darauf an, welchen rein räumlich dreidimensionalen Reiz die Menschenkörper als Gegenstände des Raumes ausstrahlen können. Mag der Operette, dem Tanzpoem, dem Ballet, eine geformte Handlung zu Grunde liegen, nicht die Handlung als Form eines Geistes ist hier das sichtbar zu machende, sondern die Handlung ist hier nur das Mittel, um räumliche Reize, körperliche Anschauungen, gegenständliche Schönheiten zur Anschauung zu bringen. Man kann auf dieser Stufe des Theatralischen, die uns sozusagen die Gegenstände des Lebens rein um ihretwillen zur Schau stellt, gewiß viele gegeneinander selbständige Gebiete unterscheiden, wie den Tanz,

die Pantomime, — gemeinsam aber ist doch allen diesen Erscheinungen, daß die Form des Geistes bei ihnen nur Mittel ist, um gegenständliche Reize sichtbar zu machen, niemals aber die Gegenstände das Mittel sind, um die geistig geformte Dichtung oder Handlung oder Verknüpfung zur Anschauung zu bringen. Die vom dichterischen Geist geformte Wirklichkeit tritt uns rein erst auf der höchsten Stufe des Theatralischen entgegen. Hier ist es letzten Endes gleichgültig, ob die uns dargebotenen Gegenstände als solche anschauenswert sind, entscheidend ist allein die Sichtbarmachung, das Anschauenswerte jenes Gebildes, in dem die einzelnen Gegenstände der Anschauung nur unlösbare Teile sind. Das moderne theatralische Leben hat zwischen die zweite und die dritte Stufe noch eine Art Zwischenstufe eingefügt, das Theater der Fläche, das Kino. Das Kino greift verwegen nach den Inhalten der höchsten Stufe des Theatralischen, hat aber nur die Fähigkeit der zweiten Stufe. Da ihm die Sprache fehlt, da es den dreidimensionalen Raum zur zweidimensionalen Fläche verengt, kann es wiederum nur die Gegenstände in ihrem flächenhaften, noch nicht einmal dreidimensionalen Nebeneinander zur Anschauung bringen, während ihm jenes Ineinander, das die höchste Stufe durch die sprechende Bewältigung des dichterischen Gebildes vollzieht, abgeht.

Unzweifelhaft ist die Vielstufigkeit des Theatralischen seine Gefahr ebenso, wie sein Segen. Gefahr ist es dem Theatralischen, weil es zur Verunreinigung und Vermischung der einzelnen Stufen drängt, Segen ist es ihm dann, wenn die Erscheinungen rein auf ihren Stufen sich entfalten, und dann, geschützt gegeneinander durch den Stufen-Sinn, einander eher fördern, als hemmen. Gerade wer für das Theater der dichterischen Ziele eintritt, hat die Verpflichtung, sich mit den beiden übrigen Richtungen bekannt zu machen, die noch vom Theatralischen ausgehen. Keineswegs bedeutet das Bestehen einer niedrigen Stufe des Theatralischen eine Gefahr für die höchste Stufe des Theatralischen, der man vielleicht allein den Kulturwert zuerkennen mag. Wenn ich mir den Sinn der niedrigen Stufen des Theatralischen klargemacht habe, dann ist mir ja auch in ganz anderer Weise die Möglichkeit gegeben, die höchste Stufe rein zu erkennen, als wenn ich mich allein mit der höchsten Stufe beschäftige, ohne einen Blick zu tun auf jene Unterarten, in denen doch auch noch theatralisches Leben flutet. Vielleicht entspricht dem Wunsche, sich über sämtliche Stufen des Theatralischen klar zu werden, auch der Wunsch, nicht bloß die höchste Stufe des Theatralischen zu genießen. Nicht darauf kommt es an, immer nur die höchste Form des Theatralischen, das dichterische Theater, zu genießen, sondern jeden Genuß auf der richtigen Stufe zu erleben und in dem richtigen Abstand von dem endgültig höchsten Genusse. Nicht das Kino, das Theater der Fläche, ist eine verderbliche Form des Theatralischen, sondern allein jene Anschauung, die das Kino nicht als Kino auffaßt, sondern als reines Theater. Genau so künstlerisch korrumpierend die Erhöhung des Kinos zum Theater wirken muß, genau so ist es für das Theater verderblich, wenn man es auf die Stufe des Kinos herabdrückt. Vor einigen Jahren, da die Kinos noch dem Theater eine gefährliche Rivalität zu bereiten schienen und man noch nicht erkannte, daß nur derjenige mir Rivale sein kann, der zum mindesten auf einer gleichen Stufe mit mir steht, hat schon Paul Ernst sehr richtig darauf hingewiesen, daß das recht verstandene Kino dem Theater eher nützen müsse, als schaden könne. Denn als reine Form seines Wesens und seiner Stufe müsse es ja die schlechten Theaterstücke alle an sich saugen, die nur unrechtmäßig für jenes dichterische Theater zurechtgemacht seien, und müsse folglich dem Theater nur noch die guten, dichterisch belangvollen Dramen belassen. Schon hier prägt sich ganz tief die Empfindung aus, daß das Theatralische keine Domäne für ein einziges, hohes Prinzip sei, sondern eine Mannigfaltigkeit von Richtungen, die sich ebenso gut auf künstlerisch wertvolle, wie künstlerisch wertfreie Erscheinungen lenken könne. Da nun die verschiedenen theatralischen Erscheinungen doch irgendwie, mögen sie noch so sehr Zwischenstufe sein, immer einem Prinzip unterstehen, das jeder einen bestimmten Platz anweist, so ist der Kardinalfehler jeder einzelnen Erscheinung, die ihr zugewiesene Stufe zu überschreiten, so ist die Kardinaltugend jeder einzelnen Erscheinung, die ihr zukommende Stufe rechtmäßig auszufüllen. Je mehr aber jede einzelne Erscheinung von jener Stufe zeugt, die ihr zukommt, umso sichtbarer wird für uns das Prinzip, das ihr jene Stufe zuweist, umso reiner wird auch für uns der Genuß, das einzelne theatralische Werk genau in Übereinstimmung mit den Forderungen seiner Stufe zu erleben. Diese Reinheit des theatralischen Genusses hängt darum ganz und gar nicht von der Höhe der theatralischen Stufen ab. Sinnlos wäre es, der höchsten Stufe zuliebe alle übrigen Unterstufen des Theatralischen abzuschaffen. Denn auch die Erscheinungen der niedrigeren Stufen des Theatralischen können mit einer Reinheit genossen werden, die der Reinheit nicht nachsteht, mit der wir die Inhalte

des höchsten Theaters in uns aufnehmen. Gerade Zeitaltern, die dem Theater Werte abringen wollen und mit Anstrengung um die Formung des Theatralischen in seiner höchsten und reinsten Zelle kämpfen, kann das Verweilen bei den tiefer gelegenen Stufen des Theatralischen nur dienlich sein. Denn von ihnen aus gesehen werden sie erkennen, welche Wirklichkeit es ist, die nach dem Ausdruck der höchsten Stufe verlangt, und welche Wirklichkeit den tief gelegenen Stufen zukommt.

## Die Unwirklichkeit des Raumes

Von Paul Zucker

Immer wieder wird gegen die im Barock entstandene durch die großartigen Fantasieschöpfungen des 18. Jahrhunderts im eigentlichen Sinne des Wortes vertiefte, naturalistische Bühnenform eingewandt, daß sie ja doch nie die Ausmaße des realen Lebens, — seine Höhen und Tiefen wiedergeben könne. Dies mit Recht, — und deswegen liegt in der selbstgewollten Beschränkung der Reliefbühne, im gewollten Verzicht auf die dritte Dimension ein richtiger Gedanke. Wenn die Stilbühne nicht nur in Proportionen und Dimensionen, auch in der Materie des szenisch Darzustellenden auf jeden Naturalismus verzichtet, — von jeder Nachahmung absieht, so beweist dies nur, daß sie dem Wesen des Theatralischen, das keine Nachahmung kennt, entspricht. Denn wie der Dramatiker selbst, wie jeder Künstler überhaupt, will auch der Maler und Baumeister der Szene nicht nachahmen, sondern im Absoluten schaffen, eine neue Welt nach eigenen Gesetzen antreten lassen. — Haben aber nicht die Schöpfer der Tiefenbühne, die Bibiena und Verona, die Quaglio und selbst Schinkel, haben sie nicht ein gleiches gewollt? — Ist irgendwie Grund zur Annahme, daß sie nachahmen, eine Wirklichkeit des Raumes nur zum zweiten Male rekonstruieren wollten? — Nur im Mittel, nicht im Ziel unterscheiden sich ihre Bühnenbilder von denen jener Künstler, die an die Stelle der Architekturen und Landschaften Vorhänge und ornamentale Gestaltungen setzen. — Die Scheinperspektiven, die vollplastischen Bäume und Felsen, sie sollen ja nicht im Sinn einer Panoptikumwirkung real, dinghaft, körperlich sein. Sie bleiben stets von jener Atmosphäre umschlossen, die Bühne und Zuschauerraum nun einmal unterscheidend trennt und damit alles Geschehen, alle Körperlichkeit auf der Bühne kennzeichnet und — — entmaterialisiert. So scheint letzten Endes die Antithese zwischen Illusionsbühne und Stilbühne unwesentlich, gegenstandslos zu sein, die Urelemente des Theatralischen garnicht zu berühren. Deswegen gelten unsere Betrachtungen im gleichen Sinne für das sogenannte „naturalistische" Bühnenbild, wie für das stilistisch vereinfachte, bei dessen Gestaltung schon dieser Entmaterialisierung vorgearbeitet ist.

Irreführend ist das Wort von der „vierten Wand", die bei der Guckkastenbühne den Zuschauerraum bilden soll. Denn dadurch würde ja dieser irgendwie mit der Bühne verbunden, würden die einzelnen Zuschauer in den Raum des Bühnengeschehens hineingezogen. Das ist aber logisch und psychologisch gleich falsch, — denn nie wird der Schauende zum Handelnden, der Passive zum Aktiven. — Imer wird vor dem Publikum gespielt, — stets bleibt das Gefühl des „Gegenüber", für beide Teile gleich notwendig —, das Ringen, der Kampf zwischen den beiden getrennten Welten. Und wie im wirklichen Raum das Geschehen auf der Bühne und das Erleiden im Zuschauerraum getrennt und unterschieden sind, so auch im Kategorialen. Der Raum, die Dimensionen auf der Bühne sind für den Zuschauer durchaus unwirklich. Ebenso wie der zeitliche Ablauf seines Lebens nicht mit den Zeitbegriffen des dramatischen Geschehens zu tun hat, wie sie parallel laufen, ohne sich je zu berühren und zu verflechten, wie die Minute des Hörens und Schauens eine andere ist als die Minute in der Entwicklung der theatralischen Handlung, — ganz ebenso ist Raum, Körper, Schwere und Geberde zwischen den Kulissen inkommensurabel denen der Realität des Zuschauers. Eine unsichtbare und doch nie zu vergessende Scheidewand spannt sich zwischen beiden, und jenseits, drüben —, ist der Raum erdichtet und verdichtet, und durch diese Verdichtung und Zusammenziehung gleichsam aufgesogen und aufgehoben, — unwirklich geworden. Fern ist nah, und nah ist fern . . . . . Farbe und Licht wiegen schwerer als Masse und Körper, — sie schaffen Entfernung und

Nähe. Daher auch der innige Zusammenhang aller barocken Malerei mit der Bühne. Sie ist nicht, oder nur zum wenigsten „theatralisch" durch die ausholenden Gesten der Gestalten, — sondern weil auch bei einem Rembrandt, einem Tiepolo (um ihre Diametrieen zu umspannen) das Übereinander und Aufeinander, das Ineinander und Auseinander, Verknotung und Entwirrung durch Farbe und Licht, nicht durch Linie und Form geschehen. So bedeutet auch auf dem Theater die Form an und für sich nichts: Baum ist nicht Baum, kann aber durch Stellung, Licht und Schatten zum Walde werden, Haus wird zur Stadt, Säule und Gebälk wird zum Palast. Das einzelne wird zum allgemeinen, — oder kann es werden, wenn die Betonung in der Bildkomposition es so will.

In diesem Raume, der sich selbst negiert, steht und handelt der leibhaftige Mensch. Wo alles bedingt ist, ist er allein unbedingt, absolut. Er steht im Rahmen einer Welt, die nichts mehr mit unserem Seh- und Tastraum gemein hat: seine Hand streift die Wolken, sein Arm umspannt Gebirge, — und doch empfinden wir keine Discrepanz, nicht die Notwendigkeit einer begrifflichen Umschaltung. (Auf welcher doch die ganze Ästhetik der romantischen Bühne aufbaute.) Der Schauspieler, er allein Körper in der gleichsam schwerelosen Materie der Kulissen und Versatzstücke, wird doch wieder entkörpert durch Geberde und Wort. Er ist nicht mehr das den Gesetzen der Dinglichkeit unterworfene, im Realen verhaftete Geschöpf. Aus der Zweiheit alles Menschentums entfaltet er sich lediglich als Mittler und Träger eines Geistigen, Transzendentalen. Gelöst von allen Zufälligkeiten des Zeitraumes, wirkt er, das Gefäß und der Spender des Dichterischen, zwar auf dem Umwege des sinnlich Erfaßbaren mit den Mitteln der Sinnlichkeit, durch Geberde und Wort, selbst aber nicht mehr Teil der Innenwelt. So kann er, der Schauspieler, in seinem Dasein und in seinem Handeln, ruhend und bewegt niemals anstoßen an die Bedingtheiten seiner Umgebung, sich zu ihnen in Widerspruch setzen. So wird für ihn der Gegensatz zwischen dem volldimensionalen, realen Raum der Zuschauer und dem erdichteten und verdichteten, dimensional beschränkten Raum der Bühne gegenstandslos. Denn er ist ja als Mittler eines Geistigen unräumlich, — irreal.

Einen Beleg dieser Anschauung bietet das Erscheinen eines lebendigen Tieres auf der Bühne. Es tritt in seiner realen Körperlichkeit stets in Gegensatz zur Räumlichkeit der Bühne. Es erscheint stets irgendwie um einige Grade w i r k l i c h e r als Mensch und Ding auf den Brettern, eben weil es, — im Gegensatz zu seiner Umgebung, — dimensional vollwertig ist wie der Mensch, — o h n e doch wie dieser Träger eines Geistigen zu sein. Wie für die angeblich naturalistische Bühne Stoff und Form, Farbe und Licht, ja selbst Fläche und Tiefe nicht ihrer selbst wegen da sind, sondern nur als Mittel zum Zweck, — also letzten Endes unillusionistisch verwendet werden (oder verwendet werden müßten), so für den Schauspieler Rhythmus und Tonfall des Wortes, Geberde und Bewegung der Gestalt, Dynamik der Stimme und des Körpers. Doch sollen sie keineswegs unterschätzt werden. Kulissen und Versatzstücke, Stimmklang und Formenschönheit des Agierenden sind die vorbereitenden, erregenden, stimmungbildenden Elemente des Theatralischen, unentbehrlich, notwendig, — aber doch nur seine Hülle. Wären die Begriffe nicht allzu vieldeutig, könnte man hier von Form und Inhalt der dramatischen Idee sprechen. —

Die Analogie zu den Schöpfungen der bildenden Kunst ist klar. Auch Giotto und Greco unterscheiden sich von Masaccio und Velasquez nicht im Ziel ihres Wollens, — ebensowenig wie wir diese Scheidung zwischen Stilbühne und Illusionsbühne annehmen dürfen. Wenn jene Meister auf Perspektive und realistische Farbgebung, auf den Naturalismus der Lichtführung verzichten (von der Frage des Könnens wird man füglich absehen), so geschieht dies wohl aus dem Empfinden, daß die illusionistische Darstellung das eigentliche Wesen der Dinge doch nicht wiedergibt. Trotzdem verschmähen auch sie nicht, ebensowenig wie der gotische Künstler, Reiz der Form und Farbe. . . . .

Hier wäre von den grundsätzlichen Unterschieden zwischen Bühnenbild und den Werken der bildenden Kunst zu handeln. Irrig erscheint die Anschauung, daß wir im Bühnenbild eine dem Relief vergleichbare Schöpfung vor uns sehen. In beiden Fällen, auf der Bühne wie im Relief, wird zwar die dreidimensionale Erscheinungsform willkürlich verengt, ohne doch ihrer Dreidimensionalität entkleidet zu werden. Trotzdem scheint mir noch ein Gegensatz vorhanden zu sein. Während das einzelne Relief in sich maßstäblich e i n h e i t l i c h bleibt, wechselt der Maßstab in ein und demselben Bühnenbilde willkürlich und sprunghaft, gemessen am agierenden Menschen. Tastbarkeit, Realität und Schwere der Materie sprechen beim Relief bestimmend mit, fehlen dem Bühnenbild dagegen vollkommen. So erscheint das Relief um viele Grade w i r k l i c h e r, seine Form in all ihrer Begrenztheit doch wesenhafter, dem Leben näherstehend. — Ja,

selbst die beschränkte, nur wiedergespiegelte Räumlichkeit des zweidimensionalen Gemäldes ist noch dinglicher, wirklicher, als das Bühnenbild. Denn auch im Fresko und Tafelbild bleibt jene Einheitlichkeit des Maßstabes gewahrt, ist die Verflechtung zweier Welten, — der dimensional bedingten und unbedingten, — unmöglich, jene Verflechtung und Verknüpfung, aus der heraus die Unwirklichkeit des Raumes auf der Bühne entsteht.

## Das Dingliche im Übersinnlichen

Anmerkungen zum Wesen der Regie von Carl Heine

Von vielen, deren Verständnis vom Wesen des Kunstschaffens dazu ausreicht, wird die Meinung vertreten, daß das Geheimnis künstlerischer Tätigkeit bei keinem Kunstwerk aussichtsvoller zu ergründen sei, als bei dem der Regie.

Das Entstehen jeder künstlerischen Arbeit beruht auf dem Phänomen, das man die künstlerische Intuition, das künstlerische Erlebnis nennt. Das Wesen der Dinge wird im Gleichnis der Erscheinungswelt durch die Geste der Dinge scheinbar gemacht; das Wesen hinter dieser Geste unmittelbar zu erfühlen, ist ein Teil des künstlerischen Erlebens, der andere Teil, die Geste zu finden, durch die das erfühlte Wesen im Kunstwerk scheinbar wird. Zum Regisseur spricht die Geste der Erscheinungswelt nicht unmittelbar, sondern die Welt seines künstlerischen Erlebens ist das Drama, das das Erleben des Dichters bereits künstlerisch geformt darbietet. Es ist aber ein Trugschluß zu glauben, daß der Regisseur sich damit begnügen dürfe, die Geste der dramatischen Dichtkunst unmittelbar in die der Schauspielkunst umzuwandeln. Vielmehr muß auch er über das Drama hinüber zur Erscheinungswelt und dem Erlebnis des Dichters zu dringen suchen. Am deutlichsten wird dieser Weg da, wo es sich um die Darstellung des Übersinnlichen handelt, das zu seinem Ausdruck sichtbarer Zeichen bedarf.

Die schlagendsten Beweise für die Notwendigkeit des angedeuteten Umwegs liefert Reinhardt gerade da, wo es sich darum handelt, Übersinnliches dinglich zu machen. Ich erinnere an Hanneles Himmelfahrt. Als Hanneles Sehnsucht sich die Erscheinung der abgeschiedenen Mutter erfiebert hat, legt Hannele bei Hauptmann diesem Boten des Himmels eine dringliche Frage vor:

Hannele: Wird Gott mich erlösen?

Frauengestalt: Kennst Du die Blume, die ich in der Hand hab?

Hannele: Himmelschlüssel

Frauengestalt (Legt sie in Hanneles Hand) Du sollst sie behalten, als Gottes Pfand, lebe wohl.

Als dann noch die Engel erschienen sind und nach deren Verschwinden die Diakonissin zurückkehrt, zeigt Hannele der die Blume. Hauptmann schreibt vor: Sie tut, als ob sie eine Blume in der Hand hielte und sie ihr zeigte.

Zwischen diesen beiden Szenen, der der Überreichung der Blume und der, in der sie Hannele der Schwester zeigen will, ist sie verschwunden. Da inzwischen der Vorhang fiel, wäre die Blume schnell zu beseitigen gewesen. Reinhardt aber verschmäht diese äußerliche Traumdeutung und fühlt sich über die künstlerisch geformte Geste des Dramas in das Übersinnliche des Traumes ein. Die Frauengestalt hält zuerst keine Blume in der Hand; denn Hanneles Fiebertraum weiß zunächst von keiner Blume; erst als von dem Himmelschlüssel die Rede ist, hat ihn die Frauengestalt plötzlich in der Hand. Aber der Traum macht blind. Der Blumenstengel, den Hannele Himmelschlüssel nennt, ist eine weiße Narzisse, die der Himmelsbote der Sehnsucht Hanneles darbringt, und im Augenblick, in dem die Erscheinung die Blume Hannele in die Hand legt, ist die Blume ins Reich der Träume verschwunden; denn der Abschied der Mutter erhöht das Schmerzgefühl über das Freudengefühl und sein Symbol. Damit ist zunächst einmal der naturalistische Stil des Dramas durch die Konsequenz der psychologischen Wahrheit über die Vorschrift des Dichters hinaus gewahrt; damit ist ferner der Schritt aus dem Erleben des Dramas in das Erleben der Erscheinungswelt getan und damit ist drittens ein noch Wichtigeres erreicht: das Symbolische, das nun einmal in den

Mitteln der Schauspielkunst nie ganz aufgebt und deshalb frostig bleibt ist dinglich gemacht aber in so zarter und kurzer Lebensdauer gehalten daß es trotzdem ätherisch bleibt.

Den umgekehrten Weg ging Reinhardt einmal in einer weiter zurückliegenden Aufführung von Wilhelm von Scholz' „Vertauschte Seelen". Ein Weiser kennt ein Zauberwort, daß es dem Menschen gestattet, seiner eingewurzelten Sehnsucht, aus der eigenen Haut zu fahren, in gewissen Grenzen zu genügen. Ein edler König, ein Eunuch, der Weise und ein schmutziger Bettler können ihre Seelen tauschen. Nur kann das Zauberwort es nicht verhindern, daß die edle Königseele auch im schmutzigen Bettlerkörper ihre Neigungen bewahrt und der habgierige Bettler auch im Königskörper sein schmutziges Wesen treibt. Dieser fortwährende Seelen- und Körpertausch verliert auf der Bühne den Reiz seiner Lustigkeit, sobald es nicht gelingt —, über die Geste des Dramas hinaus das Übersinnliche, oft errechnet Wirkende, wirklich dinglich zu machen. Da hatte Reinhardt den entscheidenden Einfall vom Symbolischen zum fast Problemhaften hinab und dadurch für die Aufführung hinauf zu steigen. Er ließ den Bettler vom ersten Augenblick an Bananen kauen und ihn diese orientalische Bettlergewohnheit auch dann nicht unterbrechen, wenn der Seelentausch ihm das edle Gehaben des Königs vorschrieb. Damit war über die Geste des Dramas hinaus ins Erleben der Erscheinungswert gegriffen, der dramatische Gedanke, der unmittelbar in den theatralischen übertragen, abgeblaßt wäre, erhielt das Blut des Lebens und die Schauspielkunst brachte durch ihre dem Leben entnommene Geste das Übersinnliche zu sichtbarem Ausdruck.

## Konzert auf der Bühne

Von Emil Ludwig

„Es wird gebeten, um 3/42 zu erscheinen, da Seine Majestät Ihr Erscheinen zugesagt haben."

Auf ihrer eigenen Bühne sollten die Sänger im Frack singen.

Der goldne Raum der Wiener Hofoper erglüht, im gedämpften Lichte sparsam gewordener Lampen scheint er nur schöner. Phantastische Preise haben alle Logen gefüllt, Wohltätigkeit soll das Gewissen des Kriegsgewinners erleichtern. Man war nicht sicher, was man anziehen sollte, ein Blick umher läßt die Morgen-Debatten ahnen.

„Mittags um 2 willst du Smoking tragen?"

„Es ist doch Theater und künstliches Licht! Ich kann doch nicht im Straßenanzug mit meinem Kaiser in einem Raume sitzen!"

„Wenn du durchaus lächerlich werden willst! Ich trage mein hohes Schwarzes."

„Hab ich dir dazu das graue gekauft, um 2000 Kronen? Für jeden beurlaubten Leutnant dekolletierst du dich bis ans Rote Meer!" . . .

Zuerst kommt ein verstaubtes Lustspiel, in Wien Komtessenstück genannt, Eros, für die Alten leicht verdaulich, für die Sechzehnjährigen nivelliert. Dann kommt die Leonoren-Ouvertüre, man ist froh, daß das Haus wenigstens hell bleibt, man schaut nach den Andern, läßt aber das Glas rasch sinken, als man sich von dem hinter der Bühne geblasenen Signal ertappt fühlt. Pause. Kleiner Beifall. Der Vorhang geht auf.

In einem halbrunden blauen Salon drängt sich ein schwarzer Haufe zusammen, der singt. Vor ihm steht auf einem Tritt ein alter Herr im Frack, der dirigiert. Es ist ein Psalm, schwarz wie die Gruppe, langweilig wie die Ouvertüre, doch man kann die Kleider der Choristinnen mustern und feststellen, daß bei aller Uniformität die Spitzenkragen doch verschieden sind. Plötzlich ist es aus, der alte Herr erinnert sich, was ihm eingeschärft wurde: „Erst nach rechts oben, Herr Professor!" — nun verneigt er sich nach der Kaiserloge, in der der Kaiser fehlt, dann zu den Erzherzoginnen, beide Male sehr tief, hierauf leicht und kordial zum Publikum, als wollte er sagen: Nun, und was uns betrifft, wir wollen uns nichts vormachen . . . Vorhang. Kleine Pause. Hierauf erscheint der halbrunde Salon leer. Auftreten der Sänger.

Alle machen es verschieden. Die Tür des Salons geht auf, der Baß, den wir hier so oft in wechselndem

Koſtüm erſcheinen ſahen, kommt heute im Frack, er fühlt ſich ſo geniert wie ſein Publikum: er kommt ſich nackt vor. Bisher hatte er, beim Auftreten, den ungeheuren Raum vor ſich verachtet, ſogleich ſang er los, immer aus dem Kopfe, geſtikulierte, ſchrie ſeinen Partner an: in allen Rollen blieb er mit den Seinen unter ſich, als ob dort drüben, jenſeits des Abgrundes, niemand ſäße. Heut geht er gemeſſenen Schrittes bis zur Rampe, um ſich zuerſt den Hörern vorzuſtellen: Zweimal den Höchſten, einmal der zahlenden Mitte. Es iſt auch nicht etwa wie im Konzertſaal, Kuliſſen und Soffiten umgeben ihn wie ſonſt, das Rampenlicht beſtrahlt ihn, nur ſteht er heute an ſein Notenblatt geklammert, wie Hamlet da; mehr als befreundet, weniger als Freund.

Als er fertig iſt und eine vollends ratloſe Minute auf das Ende des Nachſpiels gewartet hat, verneigt er ſich wieder in den Beifall, zweimal zu den Höchſten, einmal in die zahlende Mitte. Dann muß er den Salon lautlos durchqueren, ſelbſt öffnen, ſchließen: unendlich peinlich für alle Beteiligten und etwas ridicule.

Der Tenor kommt ganz anders. Kaum hat er die Türe hinter ſich, ſchon fängt er an und ſchmettert in die erſchrockene Menge, während des Vorſchreitens. Auch hat er keine Noten und ſcheint mit ſeinem Auftritte zu ſagen: „Ich bins, ich ſpiele, wie ihrs ſtets erſchautet, nur mein Koſtüm fand ich nicht vor zur Stund'!"

Dann kommt die große Sängerin: ſchwarz mit Courſchleppe, oben ſtrohgelber Haarſchopf. Sie, die vor uns die Heroinen alle hinreißend lieben und ſterben ließ, bleibt heut verſchüchtert bei der Türe ſtehen, verſucht ſich, ſonſt eine Königin an Wuchs und Haltung, zweimal rührend an der Courverbeugung und iſt erſt wieder ſie ſelbſt, als ſie ihr Publikum mit einem jungenhaften Nicken des gelben Haarſchopfes begrüßt.

Die dieſer großen ſtolzen Frau folgt, iſt oben ſchwarz und unten gelb, ſonſt rundlich und klein. Bei den Frühlingsſtimmen von Strauß darf ſie ſich nicht rühren, und während das ganze Haus, nach all den ſchweren Arien endlich, vom Dreivierteltakt befreit, mitwalzen möchte, muß das Fräulein oben, das ihn umtrillert, ſtill und ſteif auf ihrer Stelle ſtehen und ſelbſt den ſchwarzen Kopf zur Ruhe bändigen, der tanzen will.

Als der Vorhang fällt, ſchallt plötzlich eine Stimme durch den Raum. Alles wendet ſich zur Kaiſerloge. Ein Herr in Uniform iſt an die Brüſtung getreten und verkündet dem Hauſe als Grund des Ausbleibens Seiner Majeſtät ein freudiges Familienereignis. Das Geſchlecht wird höfiſch verſchwiegen. Man ſpielt die Volkshymne. Viele Damen weinen . . . .

## Porträts junger Schauſpieler

### Helene Thimig

Man ſagt von einem Schauſpieler wenig, wenn man von ihm ſagt, er ſei eine Natur. Die Höflich iſt eine Natur und Schildkraut iſt eine Natur. Man drückt damit eigentlich nur den Gegenſatz aus zum Schauſpieler, der „Mittel". Auf irgend einer Zwiſchenſtufe zwiſchen dem Schauſpieler der Mittel und dem beſeelten Schauſpieler ſtehen die meiſten.

Die Lehmann, die Höflich, die Thimig: das iſt eine Linie. In drei Schauſpielergenerationen iſt hier nicht das Gleiche, aber etwas Ähnliches gewachſen. Jede drückt für ihre Zeit am vollkommenſten den Begriff Weib aus, auf eine reine, unverzerrte Art. Wie die Thimig für uns heute, ſo die Höflich, in ihrer weichen Jugend, für das neuromantiſche Theater, ſo die Lehmann, in ihrer kräftigen Jugend, für den Naturalismus. Jetzt freilich, wo die eine dem Alter entgegenſchreitet, die andere in ihrer Vollkraft ſteht, erſcheinen ſie uns, durch Zeitſpannen getrennt, wie die drei Stufen des Weiblichen ſchlechthin, die Lehmann das iſt: die Mutter, die Höflich: die Frau, die Thimig: das Mädchen.

So zu ſein, wie ſie iſt: klar, ſpröde, einfach iſt für die Thimig kein bewußt gewählter Weg, kein deutlich ausgeſprochenes Bekenntnis, nach dem ſie ſchafft. Sie folgt nicht ihrem Willen ſondern ihrer Natur. Es gab für ſie niemals einen Moment, in dem ſie ſich entſcheiden konnte: ſo oder ſo ſich zu entwickeln. Faſt jeden, der jung Schauſpieler wird, beeinflußt der Stil, der gerade herrſcht. Als die Thimig zur Bühne ging, war in noch ſtärkerem Maße als heute, wo er bereits von einzelnen Perſönlichkeiten wie etwa Werner Krauß gründlich durchbrochen iſt, der ſchauſpieleriſche Naturalismus Trumpf; daneben gab es, in Wien,

vom älteren Burgtheater her, ein nicht mehr ganz innerliches Pathos, in Berlin, eine treffsichere, in tausend Farben schillernde, dabei doch schon gestrafftere Ausdruckskunst, deren Hebel aber auch nur selten im Seelischen lagen. Die junge Thimig hat keine der drei Arten zu beeinflussen vermocht. Wo sie stand, mußte sie stehen; wo sie ging, mußte sie gehen. Wie damals, so heute. Regisseure, wenn sie klein sind, stehen ihr ratlos gegenüber; man kann ihr nichts sagen. So wenig wie man, ohne ihm seinen Reiz zu nehmen, einen Bach aus seinem natürlich-anmutigen Bett lenken kann, zwischen fremde, noch so schön erdachte Ufer. Man behauptet von ihr, sie dehne, hemme, verschleppe die Tempi: aber das ist ihr Rhythmus (der im Grunde das Köstlichste an ihr ist), ihr Herz, das so voll ist, daß es sich nicht schnell öffnen und aussprechen, das sich nur langsam enthüllen kann. Pausen macht sie keine. Man sagt, sie habe nur eine einzige Farbe, bleibe sich immer gleich, könne nicht „individualisieren". Aber das ist ihre Art und zugleich ihre Kraft.

Darum ist sie eine Schauspielerin für die junge Dichtergeneration, die heute sich durchzusetzen bemüht ist. Es ist merkwürdig, daß, sobald ein neuer Stil aus einer Notwendigkeit heraus geboren wird, auch sogleich einige wenige da sind, um ihn auf der Bühne zu erfüllen, während die meisten Schauspieler noch eine Zeitlang auf den alten Wegen weiter trotten. Hier tritt die lange nicht genug beachtete Verbundenheit der Künste klar zu Tage, und man sieht, daß der Stil einer Einzelkunst nicht nur von der Entwicklung dieser Kunst her bedingt ist, sondern daß er auch bestimmt wird von den gleichzeitigen Strömungen in den anderen Künsten. Die Thimig — ganz wie diese jungen Dichter — mischt nicht die Farben, schillert nicht, charakterisiert nicht, ist kaum imstande eine Maske zu machen. Sie ist nicht bewußt bildhaft, noch schwelgt sie im Klangrausch. Ihr fehlt die Gabe, sich zu verstellen, sie kann sich auch nicht verwandeln. Sie bleibt die Thimig, das im Gefühl ganz junge Weib, das Mädchen. Ein Typus, aber mit allen holden Kennzeichen des Lebens. Ihre Kraft liegt, auch hier den jungen Dichtern ähnlich, in der Intensität. Sie verschwendet kein Gefühl an Nebensächliches, alles ist bei ihr gesammelt. Ihr leises Sprechen, ihr Erröten ist stärker als hundert laute Sätze. Wenn sie sagt: „Ich liebe dich --", denkt man nicht an alle Gretchen, Klärchen, Julien vor ihr (sondern höchstens an seine eigene junge Liebe). Denn ihr Körper, ihr ganzer äußerer Ausdruck, sonst etwas Sprödes, fast eine Hemmung, wird in den Augenblicken des Affekts gleichsam transparent und läßt das Seelische sichtbar werden. Heinz Herald

## Werner Krauß

Von seinen Anfängen weiß ich nichts. Ich habe ihn das erste Mal im „Hamlet" gesehen. Das war im Dezember 1913. Er spielte den König, den Claudius. Er spielte ihn ganz anders, als man diesen Claudius bisher auf der Bühne gesehen hatte (oder zu sehen pflegte). Man war zuerst ein wenig betroffen. War das noch Shakespeare? Ja und Nein. Aber jedenfalls ein Shakespeare, der irgendwie an Wedekind denken ließ. Viel Königliches hatte dieser Lumpenkönig nicht mehr an sich, der Purpur war zerschlissen und flatterte in Fetzen . . . eine armselige Puppe schwankte grotesk in den Drähten des Schicksals. Aus diesen starren, glanzlosen Augen blickte ein entartetes, längst nur noch in Angst und dumpfen Lüsten schwelendes Leben. Die Stimme blechern, die Gebärden fahrig, das Gesicht unangenehm käsig . . . ein Verbrecher auf der Flucht vor sich selbst. Alles in allem: das Porträt, das der grauenhafte Hohn Hamlets in schnellen Worten zeichnet, als die wohleinstudierten Anzüglichkeiten der Komödianten den Schwächling in feige Flucht gejagt haben. Nur mit dem Unterschiede gegen frühere Claudius-Versuche schon dies fürchterliche Porträt, als der König im Shakespeare'schen Sinne noch großer Herr ist, eigentlich großer Herr ist. Und das war neu. Und kühn. War es allein Reinhardt'scher Mut? Doch wohl nicht ganz. Man merkte doch sofort die eigenwillige Kraft der Gestaltung, die über alle guten Lehren hinausgriff . . . Schüler vielleicht noch hier und da, aber im Ausschlaggebenden, im Letzten der Schule schon entwachsen. Hier arbeitete ein Künstler, dessen bewußtes Endziel große Charakterrollen waren. Und wer enthusiastisch sein wollte, konnte wohl sich an den jungen Bassermann erinnert fühlen.

Noch eines kam hinzu: aus der verzerrten Gestalt blutete menschliches Leiden. Dieser Königspopanz ergriff. Das Mitleid regte sich. Ein armer Tor lallte ein stolzes Lied und fühlte doch schon um den Hals die Hände, die ihn würgten. Und das war wieder Wedekindsch.

Schließlich ist Krauß so geblieben, wie sein Debût ihn zeigte. Dieser Claudius enthüllte Aufmerksamen — und die anfängliche Betroffenheit hatte sich schnell in Aufmerksamkeit gewandelt! — sein ganzes Wesen. Er liebt immer noch „alles, was seltsam und krank". Wunderlich mengen sich in ihm warme Innigkeit (die manche, nicht mit Unrecht, deutsch nennen) und kaltschnäuziger Hohn Er ist ein Karikaturist, — nur daß in seinen Linien, ähnlich wie bei dem Simplizissimuszeichner Wilhelm Schulz, immer das Gefühl mitschwingt, sie mögen so bizarr sein, wie sie wollen Er hängt mit seinem Herzen an dem, was er bewitzelt oder verhöhnt, oft sc sehr, daß allen Hohn die ewigheiße Glut seines Herzens in steilen Opferflammen, Gott wohlgefällig, gen Himmel lodern läßt.

Es war nicht lange nach dem Hamlet-Claudius, daß er in Wedekinds „Franziska" den Laurus Bein spielte. Ach, nicht spielte, er w a r dieser Laurus Bein! Mit unbarmherziger Beobachtungsschärfe dem Leben abgewonnen, abgesehen, abgelauscht. Gestohlen! Was sein Lanzelot Gobbo im „Kaufmann von Venedig" inzwischen in einem etwas abseitigen, frechen Humor, was die gediegene, gedrungene Gestalt eines ostpreußischen Gutsverwalters in Halbes kitschiger „Freiheit" in ergreifender Lebenswahrheit gezeigt hatten, das vereinte in kristallisch reinem Glanze dieser Peter Hille von Wedekinds Gnaden. Ich sehe ihn noch immer vor mir, wie er, bärtig und zerlumpt, in Radmantel und Schlapphut, in die von wildem Tumult erfüllte Kneipe getorkelt kam . . . „Weinstube Clara" heißt sie bei Wedekind, der Wissende erkannte sofort Dalbelli in der Potsdamerstraße. Ich sehe, wie dieser arme, vom Leben schon halb zerstörte Mensch durch den Kneipendunst schwankt, mühsam auf einen Stuhl, einen Tisch klettert und, während vielleicht der Glanz verlorener Kindertage zauberisch durch sein gequältes Hirn zuckt, unter Gejohle die Schriftstellerhymne von den ausgefransten Hosen zum Besten gibt . . . aus den wenigen unflätigen Worten, die der Dichter dieser ramponierten Bohêmegestalt in den Mund legt, formte Krauß in Augenblicken eine ganze Menschentragödie.

Das ist es -- Menschentragödien! Aus Schmutz befreit er Seelen. Kehricht des Lebens wandelt er in Gold. Immer brennen aus seinen Masken die Augen des Heilands hervor. Selbst wo er sprichwörtliche Halunken schildert, wie den Wurm in „Kabale und Liebe", wie den St. Just in „Dantons Tod", wie den Golo in der „Genoveva" (und er schildert sie mit einer Lust am Bösen, die etwas Infernalisches hat und sogar zu Übertreibungen verführt), stets trifft irgend eine grotesk-unbeholfene Geste unser Auge, ein seltsam weher Klang unser Ohr, die Menschlich-Allzumenschliches verraten und mitleidheischend an das Sündhafte in uns selbst appellieren . . . für Augenblicke glättet sich die verworfenste Fratze zu Gottes Ebenbild, zu schmerzvollem Antlitz. Auch seine Verbrecher sind immer irgendwie leidende Kreaturen.

Krauß demaskiert, — wie Wedekind, dem er, der einzige Schauspieler von wirklichem Rang, Gestalten kongenial nachempfunden hat (denn die Eysold, die Durieux, die Orska sind Schauspielerinnen und kommen hier nicht in Frage). Ich erinnere nur an seinen Bouterwek, an seinen Verleger Launhart, an seinen Mönch Porphyrion, an seinen Professor Dühring vom Pfingstzyklus 1914. Und denkt man, um nicht allzu sehr in die Ferne zu schweifen, sondern nähere Vergangenheit zu beschwören, an seinen wundervollen Professor Hall aus Johannes V. Jensens rasch verflimmerter „Madame d'Ora", so kann man sich ihn wohl auch als Dr Schön vorstellen, als einen Dr Schön, wie ihn die arme Lulu noch nie in ihrem langen Bühnenleben als Partner gehabt hat. Ja, wie Wedekind demaskiert er das Leben, das eitel Lug und Trug und doch so süß ist. Immer enthüllt er. Selbst hinter so ausgesprochen dekorativen Gestalten, wie es etwa der Großinquisitor im „Don Carlos", der Wrangel im „Wallenstein", der Kottwitz im „Prinzen von Homburg" und — die Reihenfolge ist nicht ganz so paradox, wie sie auf den ersten Blick anmutet — der „Herr in Grau" in Georg Kaisers „Koralle" sind, steht immer schattenhaft und rätselschwer das Geschehen des Lebens, das in Komik wie in Tragik erstarren macht. Das Groteske, das Unbürgerliche, das Anormale reizt ihn, es reizt ihn so, daß er selbst einfache und schlichte Naturen, die ihm der Zufall des Spielplans aufzwingt, erst kompliziert gestaltet, um aus Verworrenem sie dann auf den rechten Weg zurückzugeleiten. Ton und Haltung sind immer sonderbar bei ihm. Und doch, blickt man tiefer, was ist es, das er letzten Endes schildert? Das Leben. Die Melodie des Lebens ist ihm in jungen Jahren schon Psalm und Fluch geworden, hellängig sieht er Leere, wo Fülle prunkt, Abgründe, wo Berge aufsteigen, hört im Lachen das verhaltene Weinen, spürt in der übermütigen Frechheit den wilden Taumel der Verzweiflung. Seine Menschen wissen um Gut und Böse, und — ich betone es nochmals — all seine Menschen stehen jenseits von Gut und Böse. Der Schauspieler Krauß ähnelt auch darin dem Dichter Wedekind.

Darum spielt er so gerne Ärzte, und wunderlich blickt aus der barocken Maske seines Molière'schen Purgon das gleiche leiderfüllte Auge auf das Leben wie aus der banalen Gegenwartsmiene seines Strindberg-Arztes im „Vater". Es ist das Widerspiel von Wissen und Ohnmacht, das ihn in diesen Rollen reizt. Darum spielt er weiter so gerne entwurzelte Existenzen, um die der satte Bürger in stillem Grauen herumschleicht. Denn sie deuten ihm das wahre Leben grandioser als die Menschen mit dem glatten Assessorengesicht . . . sie brauchen garnicht nach der Meinung des Alltags so entwurzelt, so verworfen zu sein, es genügt ihm, wenn er es wittert. Und schließlich ist sein Laurus Bein innerlichst verwandt mit seinem Edmund Hall (weint doch in beiden die gleiche Melancholie nutzlosen Seins), sein Golo mit seinem St. Just. Und auch sein blinder Daniel ist letzten Endes in seinem Sinne ein Außenseiter wie manch anderer, dem nicht das Gefühlsklima der Bibel als Folie dient, sondern allerärmster, grauester Alltag aus dumpfen Hauptmann-Kellern.

Ich schließe die Augen und sehe Werner Krauß vor mir. Sehe die fahrigen, zerhackten Bewegungen, das seltsame Spiel des Kopfes, den stechenden Blick, in dem das heiße Glitzern der Leidenschaft so dicht neben der stumpfen Lethargie der Entsagung wohnt, höre die zerbrochene Stimme, die Sprache, in der wie in den Büchner'schen Perioden jedes Atemholen ein Säbelhieb, jedes Ausruhen ein abgeschlagener Kopf ist, wenn er St. Just spielt, und die wie Orgelton erbraust, wenn er die Seherworte des blinden Daniel indie Menge singt; die wie mit Messers Schärfe schneidet, wenn der uralte Großinquisitor mit König Philipp grauenhafte Zwiesprach hält, und die von linder Süße ganz erfüllt ist, wenn Edmund Hall der sterbenden Leontine die Worte letzter Liebe ins Ohr flüstert . . . ich höre das alles, und es wird Sinfonie, wie sie nicht oft von der Bühne zu uns Armen herabklingt.

Mag sein, daß wirkliche Größe sich erst noch aus ihm emporreckt, um einst ganz steiler Grat zu werden. Voreilig wäre es, mit Lorbeer den zu kränzen, der noch mit Leib und Seele im Kampfe steht. Aber seine Erscheinung ist uns schon jetzt teuer. Die große Menge sieht wohl nur das Bizarre seiner Kunst. Uns gibt sie mehr. Denn immer ist Geheimnis um ihn herum, die Luft des Lebens, die schwer von Rätseln ist, — wie wir zuweilen nachts im Traume dunkle Himmel sehen, durch die gespensterhaft die Schwärme unbekannter Vögel gleiten.

Ludwig Sternaux

## Paul Hartmann

Er ist der vollendete Verkörperer unkomplizierter, jugendlicher Helden. Er ist Carl Moor und Ferdinand, ist Max Piccolomini. Doch schon der Carlos liegt ihm eigentlich fern, ferner noch Kleistens Prinz von Homburg. Niemals könnte er pathologische Gestalten Ibsens oder Strindbergs wiedergeben. Er wäre kein Oswald und kein Friedrich im „Scheiterhaufen". Doch als Student der „Gespenstersonate" war er am Platze („Gut ist schuldlos leben"). —

Voll Feuer und Jugendlichkeit, schlank, aber von breitem Brustbau, mit frischem Antlitz, kecker aufgeworfener Nase, leuchtenden großen Augen, mit braunem leichtgewellten Haar, frischen Bewegungen und einer edlen geschulten Stimme paßt er für Schillers Helden. Er füllt sie mit seinem Temperament, glüht, ist jugendlich begeistert und männlich beherrscht. Nichts Weiches, Krankhaftes ist in ihm. Er ist keiner der Visionen haben könnte, der Psychologisches darzustellen vermöchte. Ein unkomplizierter Schauspieler, ein Diener des Dichterwortes, das groß und mächtig von seinen Lippen tönt.

Im Weibsteufel stand er, als Mann, vollwertig der überschäumenden blonden Weibskraft der Höflich gegenüber, und dem elenden Häuflein, dem Manderl Pallenbergs.

Für Molière ist er zu deutsch, zu gerade, zu nordisch; ihm fehlt südliche Eleganz, Schmiegsamkeit und Beweglichkeit. Auch sein Carlos ist nur in den Höhepunkten des Dramas, in den Momenten der Tat voll Echtheit. Des Jünglings weiche Schwärmerei liegt nicht seinem Naturell. Doch edles Organ, ein schlanker, geschmeidiger und geübter Körper und kluges Verständnis helfen über Mängel hinweg, sodaß er bestehen kann neben Wegeners eisigem, erschreckendem, ganz spanischem Philipp und Moissis italienisch weichem, schwärmerischem Posa.

Ferdinand, Carl Moor, sein Offizier in Lenzens „Soldaten" — Männer deutschen Schlages — das ist sein Reich. Er wird einmal Wilhelm Tell sein.

Hanns Hein